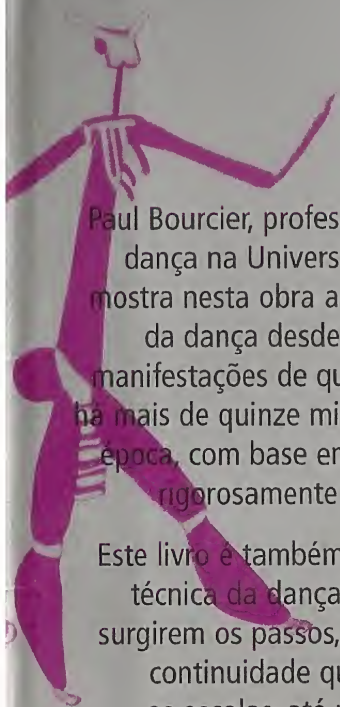


História da Dança no Ocidente

Paul Bourcier





Paul Bourcier, professor de história da dança na Universidade de Paris, mostra nesta obra a evolução da arte da dança desde as primeiras manifestações de que se tem notícia, há mais de quinze mil anos, até a nossa época, com base em documentação rigorosamente controlada.

Este livro é também uma história da técnica da dança. Podemos ver surgirem os passos, os estilos, numa continuidade que une todas as escolas, até mesmo as de orientações aparentemente opostas.

É, por fim, um convite a uma reflexão sobre a evolução das sociedades humanas, nas quais a dança – que os historiadores só agora começam a levar em conta – é um dos indicadores mais preciosos e mais sutis.

HISTÓRIA DA DANÇA NO OCIDENTE PAUL BOURCIER

Tradução
MARINA APPENZELLER

Martins Fontes
São Paulo 2006

Estante 793.3 / B767h / 2.ed.

Obra 88042 C. Sociais

Registro 143878



DATA 02/06/2007

LIVRARIA NC

R\$ 34,59

Título original: HISTOIRE DE LA DANSE EN OCCIDENT.

Copyright © Éditions du Seuil, 1978.

Copyright © 1987, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição 1987

2ª edição 2001

2ª tiragem 2006

Tradução

MARINA APPENZELLER

Preparação do original

Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica

Geraldo Alves

Arte-final

Moacir Katsuni Matsušaki

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bourcier, Paul

História da dança no ocidente / Paul Bourcier ; tradução Marina Appenzeller. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2001.

Título original: Histoire de la danse en occident.

ISBN 85-336-1475-6

1. Dança – História 2. Dançarinos – Biografia I. Título.

01-3922

CDD-793.309

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : História 793.309

Todos os direitos desta edição reservados à

Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6993

e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

Índice

1. A primeira dança foi um ato sagrado	1
A orquéstica madaleniana.....	3
Quatro documentos	4
A figura de Cabillou, 5 – A figura de Troisfrères, 6 – O “semicírculo” de Saint-Germain, 8 – A roda de Addaura, 8	
A erosão do sagrado	9
Danças agrárias e danças totêmicas	11
A dança nos antigos impérios	13
O Oriente Médio, 13 – O Egito dos faraós, 14 – A dan- ça entre os hebreus, 17	
2. A dança, dom dos Imortais	19
A dança grega nasce em Creta.....	20
A dança grega, ato total	22
Dionísio, este deus múltiplo.....	23
Fugir para as montanhas, 25	
Das mênades a Eurípides.....	27
O ditirambo, um gênero “recuperado”, 28 – O coro da tragédia, 29 – O coro da comédia, 31 – O coro satí- rico, 31	
As transformações da pírrica.....	32
Danças de culto e de festas.....	34

Danças da vida cotidiana	37
Técnica da dança grega.....	38
A dança entre os etruscos	40
A dança entre os romanos	41
3. <i>A Idade Média inventa a retórica do corpo</i>	45
Dançar na igreja apesar da Igreja	46
A idade de ouro da estampie.....	52
A dança macabra da Guerra dos Cem Anos....	55
Rumo à dança-espetáculo: o momo.....	58
4. <i>O balé de corte</i>	63
Os primeiros documentos escritos do Quattro-	
cento	65
O desabrochar do Cinquecento	67
Cesare Negri, dito o Trombone, 67 – Marco Fabrizio	
Caroso, 68	
A dança de corte	68
As danças de corte da Renascença francesa, 69	
A invenção do balé de corte.....	72
O material técnico, 73 – A temática dos balés de	
corte, 76 – Uma tentativa abortada: o balé “metrifi-	
cado”, 78	
A filiação do balé de corte	79
As tentativas	81
O balé de casamento de Henrique, 82 – “O Balé dos	
embaixadores poloneses”, 84	
O “Balé cômico da rainha”	85
Três lições dançadas de política.....	90
Um balé de política externa: o “Balé de Mi-	
nerva”	94
“A Libertação de Renaud”... e de Luís.....	96
“A aventura de Tancredo na floresta encantada” .	98

O balé barroco.....	99
O balé de corte fora da França.....	102
O balé de corte fora da corte.....	103
Os profissionais da dança	104
5. <i>A invenção da dança clássica</i>	107
A ópera italiana é “recheada” de balés.....	107
A sobrevivência do balé de corte	110
A dança clássica, filha legítima de Luís	
XIV	112
A Academia Real de Dança, 113 – Beauchamps,	
mestre de dança da França, 114	
Molière inventa a comédia-balé	119
“Os impertinentes”, 121 – “O casamento forçado”,	
124 – “A princesa de Elide”, 125 – “O amor médico”,	
126 – A “Pastoral cômica”, 127 – “George Dandin”,	
128 – “M. de Pourceaugnac”, 128 – “Os magníficos	
amantes”, 129 – “O burguês gentil-homem”, 130 –	
“Psyché”, 131 – “A condessa de Escarbagnac”, 133	
– “O doente imaginário”, 134	
Lully: a dança torna-se “divertimento”	135
A ópera no interior.....	142
Os dançarinos da Academia.....	142
Louis-Guillaume Pécourt, 143 – Nicolas Blondy, 143	
– Jean Balon, 144 – Marie-Thérèse Perdou, dita (de)	
Subligny, 144	
6. <i>O desabrochar e a morte da escola clássica</i>	147
A condição de espectador	150
A condição de dançarino.....	152
A escrita da dança	153
A ópera-balé	157
A temática da ópera-balé	159

Condições de representação	160
A reforma de Noverre.....	161
Uma carreira não conformista, 164 – Uma doutrina de contestação, 170	
A escola clássica morre com os Três Gloriosos..	175
Os grandes dançarinos do século XVIII.....	178
Marie Allard, 178 – Gasparo Angiolini, 178 – Jean Pierre Aumer, 179 – Barbara Companini, dita la Barbarina, 180 – Marie-Anne de Cupis de Camargo, 181 – Jean Bercher, dito Dauberval, 182 – Charles-Louis Didelot, 182 – David Dumoulin, 183 – Louis Duport, 183 – Louis Dupré, 184 – Maximilien Gardel, dito Gardel, o Primogênito, 186 – Pierre Gardel, dito Gardel, o Caçula, 186 – Marie Madeleine Guimard, 187 – Anne Heinel, 189 – Jean-Baptiste Lany, 189 – Louise Lany, 190 – Charles Le Picq, 190 – Françoise Prévost, 191 – Antonio Rinaldi, dito Fossan, 192 – Marie Sallé, 192 – Gaétan Vestris, 193 – Auguste Vestris, 195 – Salvatore Vigano, 196	
<i>A dança romântica</i>	199
A técnica romântica: o “estilo da alma”.....	201
O “Balé das freiras”, 202	
“A sílfide”	202
“Giselle”	205
As grandes dançarinas românticas	208
Marie Taglioni, 208 – Franziska, dita Fanny Elssler, 210 – Carlotta Grisi, 211	
O coma prolongado da dança na Ópera.....	212
A expansão da dança francesa no exterior	214
A escola francesa de Copenhagen, 214 – A escola acadêmica de São Petersburgo, 215	
A doutrina acadêmica	220

8. <i>O neoclassicismo</i>	225
Os Balés russos de Diaghilev	225
A breve aventura dos Balés suecos	230
Dois caminhos: Balanchine e Lifar	235
George Balanchine, 236 – Serge Lifar, 239	
9. <i>A dança moderna “made in USA”</i>	243
Um precursor não reconhecido: François Delsarte	243
A edificação do sistema, 244 – A influência, 245 – A transmissão do delsartismo, 246	
Isadora Duncan “dança sua vida”	247
A influência de Duncan, 250	
Loie Fuller	252
Ruth Saint-Denis.....	253
Sua vida, 253 – As idéias e a técnica de Ruth Saint-Denis, 258	
Ted Shawn.....	260
A Denischawnschool	262
O Bennington College	264
Charles Weidman	265
Doris Humphrey.....	266
Do palco ao estúdio, 267 – A raiz do gesto, 269	
A descendência de Doris Humphrey.....	272
José Limon, 272 – Betty Jones, 273 – Louis Falco, 273	
Martha Graham e os grandes mitos humanos ..	273
Dos Apalaches ao Labirinto, 275 – A alma e a técnica, 278	
A descendência de Martha Graham	281
Eric Hawkins, 281 – Merce Cunningham, 282 – Paul Taylor, 285 – Twyla Tharp, 286	
Os “post modern”	286
Lester Horton	288
Alvin Ailey.....	289

10. <i>A escola germânica e sua linhagem americana.</i>	291
O iniciador: Émile Jaques-Dalcroze.....	291
Um teórico completo: Rudolf von Laban.....	293
Mary Wigman.....	295
Uma obra trágica, 296 – Dionísio germânico, 298	
Kurt Jooss	300
Alwin Nikolais	301
Murray Louis.....	304
Susan Buirge.....	304
Carolyn Carlson.....	305
Quadro sinótico da dança moderna.....	308
11. <i>Dançar hoje</i>	309
Maurice Béjart: rumo ao “balé total”	311
Os anos de formação, 311 – Os anos de experiências, 313 – O triunfo da “Sagração”, 314 – Por uma dança total, 316 – A vontade de ecumenismo, 321	
O estado da dança na França.....	324
Roland Petit, 324 – Janine Charrat, 327 – A descen- tralização coreográfica, 327	
<i>Indicações bibliográficas</i>	335

*A Robert Mallet, reitor da Academia e
chanceler das universidades de Paris,
poeta,
a quem a Universidade deve sua aber-
tura para a história da orquéstica, e o
fato de ter reconhecido uma resso-
nância singular no discurso do corpo.*

P. B.

Capítulo 1

A primeira dança foi um ato sagrado

*O primeiro dançarino tem 14000 anos —
O neolítico inventa a dança ritual*

Certos autores descreviam outrora uma “cerimônia dançada” da pré-história: na gruta de Pech-Merle (Lot), há dezenas de milhares de anos, as mulheres vinham dançar para obter maior fecundidade. Alguns eram até mais precisos, dizendo que elas executavam uma dança em ritmo binário, com o tempo forte sobre o pé esquerdo. Como prova, as marcas que haviam deixado na argila. É, sem dúvida, uma narrativa comovente: as trevas da gruta, as mulheres dançando por entre a fumaça das tochas, uma bela seqüência que se presta muito bem ao sonho! Infelizmente, para essa gente cheia de imaginação, basta ir lá constatar a verdade: em Pech-Merle, só há duas marcas de pés de crianças, o direito e o esquerdo; um pouco mais atrás, uma só marca, bem escavada no chão, de um único pé de mulher, o esquerdo. É pouco para uma multidão de peregrinos.

Eis um exemplo típico de falta de probidade científica: não verificar as fontes e deixar a imaginação vagar alegremente para além do documento.

É difícil estudar a orquéstica da época da pré-história, pois ela se estende por um período considerável: o primeiro documento que apresenta um humano in-

discutivelmente em ação de dança tem 14000 anos; o período histórico começa apenas cerca de oito séculos antes de nossa era.

Além disso, esses períodos cobrem culturas bem diferentes: a madaleniana, a primeira onde encontramos documentos orquésticos, vai de 12000 a 8000 anos antes de nossa era; a neolítica, cujas áreas são muito dispersas, se estende de 8000 a.C. a 5000 ou 2000 a.C., conforme as regiões; é sucedida pela idade do bronze, por um milênio ou um milênio e meio, antecedente à idade do ferro, que alcança a época histórica a partir da qual começamos a dispor de documentos escritos.

Enfim, se os documentos iconográficos do período madaleniano parecem agora conhecidos e classificados ou fotografados corretamente, o mesmo absolutamente não acontece com os documentos dos períodos seguintes, precisamente porque são abundantes e estão dispersos pelo mundo. Ainda é necessário elaborar um trabalho muito importante de levantamento e de comparação, pois os especialistas da pré-história se preocuparam muito pouco com a história do movimento, sem perceber quais as noções complementares que esta poderia lhes trazer. Foram reconstituídos *corpus* de vasos e inscrições antigas, que permitiram que se conhecesse melhor a história e as civilizações de outrora. Ainda é preciso montar o *corpus orchesticum*. Impõe-se, portanto, uma grande prudência nas conclusões a serem tiradas dos documentos que conhecemos, as quais devem ser consideradas apenas como sondagens.

Também se impõe uma grande prudência quanto à sua interpretação. Comete-se freqüentemente o erro de estudá-los com a nossa mentalidade moderna, que

os analisa em comparação com as nossas civilizações atuais ou com aquelas ditas “primitivas”, na medida em que ainda existem. O bom senso nos aconselha mantermo-nos numa atitude estritamente objetiva, estritamente descritiva.

Estamos, diz essencialmente o grande estudioso da pré-história André Leroi-Gourhan, na posição de um arqueólogo dos milênios futuros que poderia descobrir, por exemplo, documentos do ritual católico sem dispor de textos que o explicassem. Que ligação ele poderia estabelecer entre as numerosas representações de uma pessoa crucificada e o simulacro de refeição que é a comunhão?

A regra essencial é, portanto, examinar bem os documentos, não ir além das constatações evidentes e não ceder à tentação de imaginar sistemas de ritos mágicos, como se faz com muita freqüência.

A orquéstica madaleniana

Na época paleolítica, o homem é um predador; vive da caça, da pesca e da colheita, sujeito aos acasos do destino. No clima rude da glaciação de Würm, que fez com que as geleiras dominassem grande parte do território atual da França, o animal é um inimigo difícil de ser vencido, uma presa difícil de ser abatida. Assim, ele condiciona a sobrevivência do homem; fornecendo-lhe o indispensável: carne e gordura para a alimentação, peles para as vestimentas, ossos e chifres para os instrumentos. O ecossistema paleolítico baseia-se nos animais; as danças só poderiam referir-se a eles.

Os agrupamentos humanos não ultrapassam a escala da horda. O meio para a habitação, possível so-

mente nas regiões fora das geleiras, é semipermanente: as entradas das grutas e não as próprias grutas, abrigos sob as rochas. Pode ser também um acampamento num ponto de passagem obrigatório dos rebanhos em migração, como o sítio de Pincevent, próximo de um antigo vau do Sena. As grutas são santuários, pois existe o sentimento religioso. Comprova-o o uso da sepultura ritual, com os crânios salpicados de tinta ocre. As sepulturas de crânios de animais, também tingidos de ocre, levam a supor que os homens pré-históricos cultuavam os animais. Portanto, não se deve excluir *a priori* a idéia de uma dança religiosa que nenhum documento atesta expressamente.

Quatro documentos

Quatro documentos orquésticos caracterizam a época paleolítica e, mais precisamente, quanto aos três primeiros, a cultura madaleniana. São eles:

- uma figura na gruta de Gabillou, gravada 12000 anos antes de nossa era;
- um semicírculo de ossos, datado de 10000 a.C., dito de “Saint Germain”, pois, encontrado na gruta de Mas-d’Azil, encontra-se no museu de antigüidades nacionais de Saint-Germain-en-Laye;
- um conjunto de nove personagens, gravado na gruta número dois de Addaura, perto de Palermo (Sicília); datado de 8000 a.C., pertenceria ao mesolítico, período intermediário entre o paleolítico e o neolítico.

Não consideraremos a figura do “homem com o arco”, da gruta de Trois-Frères, pois seu movimento orquéstico não é evidente, nem o conjunto das mulhe-

res pintadas na gruta de Cogul (província de Lerida, na Espanha), cuja composição e data são incertas.

É muito pouco, principalmente se compararmos esta amostragem restrita com os trinta e cinco documentos “orquésticos” que o professor Schmidt, especialista da universidade de Tübingen, citava há algumas décadas.

Mas deve-se saber que eram raras as representações humanas na época paleolítica: 4% de homens e 2,5% de mulheres entre 1794 figuras parietais, segundo Leroi-Gourhan.

É preciso considerar que o número de documentos é limitado e que há um rigor em sua seleção. Felizmente, os documentos considerados são característicos.

A figura de Gabillou

Numa parede da gruta de Gabillou (perto de Mussidan, na Dordonha), está representado o ancestral dos dançarinos: a silhueta gravada de um personagem, visto de perfil, de cerca de trinta centímetros de altura. A cabeça e o corpo estão cobertos por pele de bisão. As pernas, sem qualquer dúvida humanas, indicam uma espécie de salto no lugar. O ângulo do torso com as pernas é de vinte e cinco a trinta graus.

Não levaremos em consideração os sinais gravados ao lado ou sobre ele: podem ser anteriores à gravação da silhueta e nada ter a ver com ela. Continuam inexplicáveis na atual fase de nossos conhecimentos.

Não poderíamos comentar muito mais sobre esta figura se não a aproximássemos de uma, mais explícita, na gruta de Trois-Frères.

A figura de Trois-Frères

Este documento, datado de 10000 a.C., encontra-se na gruta de Trois-Frères, próxima de Montesquiou-Avantès (Ariège). Está isolado de qualquer outra representação, o que é raro, principalmente nesta gruta, cheia de figuras. Encontra-se num canto absidal, no fundo da cavidade, a muitos metros de altura. Sem chegarmos às observações lírico-subjetivas do abade Breuil, que foi o primeiro a descobri-la — e justificadas pela beleza e estranheza (da figura) —, faremos as seguintes constatações:

— *Corpo*. A cabeça, gravada, está voltada para frente. O tronco, silhuetado por um traço espesso de tinta preta, apresenta-se em um falso perfil. Os dois braços estão em semi-extensão, o direito num plano ligeiramente superior ao esquerdo. O tronco marca uma inclinação de cerca de quarenta graus em relação às pernas. Estas estão levemente flexionadas sobre os joelhos; a esquerda está diante da direita, erguida; o pé esquerdo assenta-se horizontalmente no chão; o direito, em *relevé*, prepara-se para colocar-se no mesmo plano.

O conjunto é um bom instantâneo de um movimento de giro do corpo sobre si mesmo, realizado por um calcar dos pés no mesmo nível. Não é possível saber se o movimento é feito sem que o dançarino saia do lugar, numa área circular ou numa linha.

— *Vestimentas*. A cabeça está inteiramente coberta por uma máscara de rena (ou de cervo), com chifres e pêlos. O tronco está vestido com uma pele, provavelmente de bisão ou de cavalo. Nas nádegas estão fixados um órgão sexual masculino — de rinoceronte, segundo Leroi-Gourhan — e uma cauda de cavalo.

Este traje é, sem dúvida, elaborado. Não é o caso de considerá-lo um disfarce para a próxima caçada. É uma roupa proposital, inabitual e portanto cerimonial ou ritual, constatação reforçada pelo detalhe do órgão sexual masculino.

— *Caráter da dança*. O personagem executa um giro sobre si mesmo. Como a constituição anatômica dos homens daquela época era, segundo os especialistas, análoga à nossa, os efeitos psicossomáticos deste giro são aqueles que todos sentem: perda do sentido de localização no espaço, vertigem, uma espécie de desapossamento de si mesmo, um *êxtase* no sentido etimológico da palavra.

Como uma analogia eloqüente, é preciso notar que em qualquer parte do mundo e em qualquer época, inclusive na nossa, as danças sagradas, através das quais os executantes pretendem colocar-se num estado em que acreditam estar em comunicação imediata com um “espírito”, se executam através de giros. Os xamãs, lamas, dervixes, exorcistas muçulmanos, feiticeiros africanos giram sobre si mesmos em seus exercícios religiosos, o que os leva a um estado de transe provocado pela dança, como o do dançarino de Trois-Frères.

Imitações tachistas desta figura, datadas de épocas posteriores, foram encontradas na Suécia e principalmente na África do Sul. Leroi-Gourhan acredita que se trata da representação de um mito. Qual? Como se espalhou por regiões tão afastadas umas das outras? Deve-se acreditar, conclusão que ultrapassa a constatação pura, que a humanidade dispunha de uma espécie de fundo cultural comum? Desde já, a dança nos leva além do simples movimento.

O “semicírculo” de Saint-Germain

Este fragmento de um círculo de ossos data da época madaleniana e é praticamente contemporâneo do dançarino de Trois-Frères. Pode-se observar, claramente gravada, a silhueta de um homem, cuja cabeça está coberta por uma máscara em forma de focinho. Os braços estão na mesma posição que as duas figuras precedentes; o corpo, aparentemente nu, apesar de que estrias no contorno possam levar a pensar na representação esquemática de uma pele, está inclinado quarenta graus em relação ao eixo das pernas; o sexo é itifálico; a perna esquerda está erguida, o joelho levemente flexionado; a direita está estendida, o pé colocando-se no chão pelos dedos.

A roda de Addaura

Data de 8000 a.C., portanto do mesolítico, quando as representações de grupo começam a ser freqüentes, esta cena gravada na gruta de Addaura apresenta uma roda de sete personagens dançando em torno de dois personagens centrais que se contorcem no chão — um deles parece estar na posição de ponte. Estes últimos são itifálicos, enquanto os outros não o são. Todos estão nus, mas usam as máscaras com o focinho pontudo, freqüentemente encontradas nas figuras parietais — mesmo naquelas que não indicam movimento — e que não representam um animal claramente determinado.

O movimento vai da direita para a esquerda, ou seja, é o da direção aparente dos grandes astros, o sol e a lua. Deve-se reconhecer uma dança cósmica? A resposta não cabe ao domínio da constatação. Sem aven-

tar hipóteses gratuitas, contentar-nos-emos em observar que todas as rodas espontâneas, mesmo as das crianças de nossos dias, giram na mesma direção.

Trata-se aqui da mais antiga representação da dança de grupo. No atual estado de nossos conhecimentos, a roda é o movimento primitivo da dança coral. É verdade que a roda tem as virtudes de uma dinâmica de grupo, principalmente nos casos em que é conduzida por animadores colocados no centro, como acontece em geral nas danças africanas, por exemplo. Há uma excitação nervosa recíproca, um abandono de ao menos uma parte da identidade pessoal em proveito da identidade do grupo.

Em suma, parece, segundo os documentos conhecidos, que a dança nos períodos mesolítico e paleolítico está sempre ligada a um ato cerimonial que coloca os executantes num estado fora do normal.

O estado de despersonalização que parece ser procurado é favorecido pelo uso de máscaras de animais que, obrigatoriamente, fazem parte do rito.

Desde já, é preciso observar que a máscara permanecerá: de uso ritual nos tempos antigos, torna-se acessório de representação obrigatório até meados do século XVIII, quando é substituída pela maquilagem. No Oriente, a máscara ou a maquilagem completa são ainda regra na maioria das danças religiosas.

A erosão do sagrado

A partir do período neolítico, a condição humana se transforma fundamentalmente: de predador, o homem transforma-se em produtor; descobre as práti-

cas da agricultura e da criação de animais; pode dispor de reservas de alimentos e, em certa medida, tornar-se senhor de seu destino.

Temos duas conseqüências: a população vai aumentar e, por possuírem bens e serem obrigados a protegê-los, os homens vão se organizar em grupos mais poderosos do que a família.

Nascem as cidades, diferentes umas das outras e até rivais, cada uma com sua personalidade própria, suas próprias divindades protetoras, com freqüência um animal simbólico, um totem. Como é normal, os ritos religiosos personalizam-se em cada grupo à medida que este descobre sua identidade. Cada grupo terá, portanto, sua ou suas danças próprias.

Por outro lado, qualquer grupo humano tende a alcançar a estabilidade, pois é formado para garantir uma certa ordem; é organizado em classes especializadas em funções. A classe sacerdotal, cujo papel é manter contato com as divindades protetoras, não deixará os atos rituais e as danças ao acaso das inspirações individuais. Cada cidade terá seu rito, suas danças fixas.

Mas, por outro lado, a superpopulação, os *rezzou* acarretam grandes movimentos migratórios a partir do quinto milênio antes de nossa era. O ponto de partida foi a margem nordeste do Mediterrâneo, precisamente onde a neolitização e o uso de metais foram mais precoces. Duas rotas abriam-se: uma terrestre, que seguia o vale dos grandes rios (Danúbio, Reno), outra marítima, mais tentadora, que levou gradualmente os homens do Leste mediterrânico a implantarem suas culturas, seus ritos, suas danças nas ilhas e na costa. O efeito dessas migrações foi impor aos países invadidos culturas alógenas ou — o que foi freqüente

— sobrepor às culturas autóctones práticas culturais estrangeiras.

É possível supor com bom senso que, se a documentação fosse suficientemente ampla e datada, poder-se-ia constituir uma etnologia orquéstica, da mesma forma que foi possível recentemente começar a estabelecer uma etnologia jurídica.

Assim, talvez fosse possível explicar alguns fatos que atualmente só podemos constatar com espanto: por exemplo, na cerâmica dita de Samara (império de Sumer) há bordas de vasos decoradas com frisos muito típicos de fileiras de dançarinos “estenografados”; exatamente o mesmo motivo encontra-se num prato que aparentemente pertence ao segundo milênio antes de Cristo, descoberto na necrópole do Moulin em Mailhac (próximo de Narbonne), na métopa de um prato proveniente de uma aldeia sobre pilotis do lago de Bourget (museu de Chambéry), num hidrião grego de estilo geométrico e em muitos outros documentos. Não são concebíveis intercâmbios a tal distância e com tantos séculos de intervalo. Essas convergências demonstrariam a existência de um patrimônio cultural comum a toda a humanidade?

Danças agrárias e danças totêmicas

Enquanto se espera, é possível classificar provisoriamente os documentos conhecidos.

Em nenhum lugar foram encontradas representações de danças agrárias miméticas muito antigas. Foram resgatadas, porém, em grande número, representações de combates cerimoniais dançados. A civilização grega nos mostrará o laço entre as danças guerreiras e os rituais agrários.

Os pesquisadores também tentam decifrar uma cena orquéstica resgatada em Fulton's Rock (África do Sul), publicada por Lee e Woodhouse em *Art on the Rocks of South Africa* (p. 162): um personagem (vítima humana de um sacrifício ritual?) é enterrado num recinto em torno do qual outros dançam. Já seria possível observar aqui um mito que anunciaria o da coréia grega, o mito do deus, celebrado em muitos cultos, que morre e ressuscita na primavera, como a natureza?

Principalmente na África do Sul, pode-se observar cenas de dança, em solo ou coletivas, entre as pinturas rupestres, os participantes vestidos de animais de forma mais ou menos realista. Levam a supor um culto totêmico dançado. De fato, a arqueologia nos mostra que os agrupamentos humanos tinham então sua divindade-totem. Em Çatal Hüyük (Turquia), era venerado o touro, simbolizado pelo bucrânio, culto que se espalhará mais pelos países mediterrânicos. Pode-se, portanto, sem risco de erro, identificar essas danças com atos rituais dirigidos à divindade protetora do lugar.

A partir de então, assiste-se a uma mudança no sentido da dança: da identificação com o "espírito", conseguida pela dança por giro, passa-se a uma liturgia, a um culto de *relação* e não mais de *participação*, a um rito cívico, porque integrado à vida da cidade e comandado por ela.

Enfim, os documentos mostram o nascimento da dança cerimonial leiga: o cortejo suntuoso dito "da dama branca" (África do Sul) inclui um grupo de dançarinas. As pinturas rupestres do Tassali apresentam moças em saltos de uma grande pureza de linhas.

A dança nos antigos impérios

O Oriente Médio

Por falta de documentação suficiente, só se pode falar com grande precaução da dança nos antigos impérios médio-orientais. É verdade que um grande período sem evidências estende-se entre o abandono da pintura parietal e o surgimento de uma iconografia orquéstica na cerâmica e em outras artes plásticas. Mas também é verdade que os documentos, bem numerosos a partir do segundo milênio antes de Cristo, são, como os do neolítico, pouco levados em consideração.

De fato, muito pouco chegou até nós em matéria de orquéstica do império de Sumer, que abre a série dos grandes impérios mesopotâmicos. É bem arriscado reconhecer em relevos danças que devem ser, com maior probabilidade, apenas desfiles ritmados; mais arriscado ainda é reconhecer, como fazem alguns autores, um "bastão de dança" na representação de um bastão recurvado. Mais interessante é a cerâmica que nos apresenta fileiras de dançarinos estereotipados; melhor ainda é um pedaço de louça do Louvre, um fragmento de um coro de mulheres, cobertas por longos véus, que se dão as mãos para dançar em roda.

É provável que seria extremamente proveitoso um levantamento sistemático, nos museus de Teerã, Bagdá e Alepo, dos documentos orquésticos desta época e dos impérios que substituíram Sumer.

Na mesma região, mas em época mais tardia, a de Partos, no início de nossa era, foram encontrados muitos exemplares de um motivo ornamental em bronze, designado pelos arqueólogos pelo nome de "haste de

estandarte”. Trata-se de um círculo no qual se inscrevem quatro dançarinos, joelhos flexionados, braços erguidos e mãos unidas. Trata-se, com grande probabilidade, de uma roda referente a um rito cósmico, sem dúvida solar.

O Egito dos faraós

No decorrer de sua longa história, da época neolítica até o ano 30 antes de nossa era, o Egito praticou amplamente a dança, na forma de dança sagrada, depois de dança litúrgica — principalmente liturgia funerária — e, enfim, de dança de recreação.

Os arqueólogos encontraram no alto Egito pinturas rupestres da época neolítica, semelhantes às da África do Sul e do Tassili. Com destaque para a que representaria uma roda em torno de um personagem mascarado, e outra representando uma roda de mulheres que se dão as mãos. Assim, o Egito testemunha, por sua vez, o estreito parentesco das formas e das finalidades na orquéstica desta época.

Mas, desde o período pré-faraônico, o Egito marca a sua originalidade através de representações coreográficas em armas rituais. Nos túmulos, e desde a época antiga, qualquer que fosse a condição de seu proprietário, vê-se dançarinos e dançarinas, aparentemente especializados, acompanhando cortejos funerários e guiando os defuntos até o limiar de sua vida pós-terrestre.

Os baixos-relevos dos templos descrevem procissões com partes coreográficas obrigatórias. Em Luqsor, dançarinos com clavas ou bumerangues figuram no cortejo da visita anual do deus Amon, proveniente de Karnak. Também em Luqsor, o deus era acolhido por um colégio de sacerdotisas-dançarinas quase

nuas, com postos proeminentes no templo. No templo de Bouto, dançava-se anualmente um combate ritual para celebrar o advento da primavera (cf. Drioton, “Les fêtes de Bouto”, in *Bulletin de l’Institut d’Égypte*, n.º 25, 1943, p. 6). Por outro lado, a vida da corte exigia a participação de dançarinas, freqüentemente representadas, no cortejo dos faraós, com a cabeça graciosamente jogada para trás.

Um bom número destas representações orquésticas levanta questões ainda não resolvidas. Assim, o túmulo de Antef-Iker, governador de Tebas sob Sesóstris I, no Médio Império, mostra, ao lado de uma cena de dança que evoca a ceifa e a vindima, uma outra ação interpretada como um rito de fecundidade: a “abertura dos seios das mulheres” (cf. Alliot, “Le culte d’Horus à Esfou”, in *Bibliothèque d’étude*, p. 226, Institut français d’archéologie orientale). Em que consistia exatamente esta prática dançada? Era um verdadeiro sacrifício ou uma lembrança atenuada?

O que são estes sacerdotes-dançarinos, ditos “Muu”, que podemos ver a partir do Antigo Império (terceiro milênio antes de Cristo), até o Novo (de 1500 a 400 anos antes de nossa era), substituindo os dançarinos dos cortejos fúnebres para ajudar os mortos em sua iniciação à vida intemporal? Os numerosos documentos iconográficos em que figuram, com leves modificações indumentárias através dos tempos, evocariam demônios infernais ou funcionários sacerdotais especializados?

Também são encontrados, da época do Baixo Império, toda uma profusão de representações de um deus dançarino chamado Bés, grotesco, careteiro esteatopígico, que pode lembrar os silenos dançarinos, tão gordos que os especialistas chamam-nos “sátiros estu-

fados”, que, por volta da mesma época, aparecem nos cortejos dionisiacos nos vasos gregos. Influência ou coincidência?

São bem numerosos os documentos iconográficos sobre a dança no Egito; mas sua dispersão pelos monumentos egípcios, pelos museus e a má classificação são um grande obstáculo à compreensão da orquéstica egípcia. A isso podem-se acrescentar textos bastante herméticos, principalmente aqueles que fazem alusão a danças célebres nos *mammisi* quando dos aniversários rituais das divindades. Baixos-relevos em Dendera ilustram estas cerimônias, através de danças de macacos acompanhados de deuses-anões (cf. Daumas, “Les *mammisi* de Dendérah”, in *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale*, pl. LIV).

Um estudo sério sobre a dança no Egito ainda está por ser feito; exigiria, com certeza, trabalhos interdisciplinares; mas poderia trazer novas noções sobre a cultura egípcia e suas relações com as culturas vizinhas. Logo de início, os intercâmbios parecem evidentes: na época do Alto Império, observa-se no Egito a prática da dança com joelhos flexionados, semelhante à dos hebreus, dos cretenses, dos gregos; também se percebe, em diversos períodos, o gesto dos braços em oposição, uma palma voltada para o céu, a outra para a terra. Trata-se de danças típicas de um antigo fundo mediterrânico, de uma transposição orquéstica do sinal indo-europeu do *svastika* (em sânscrito, “vida feliz”)?

Também é possível notar imediatamente o gosto dos egípcios pela dança acrobática, principalmente pela dança em que se joga a nuca ou todo o corpo para trás a ponto de fazer uma ponte, alcançando-se os tornozelos com as mãos. Um belo exemplo deste mo-

vimento é dado pelo célebre “fragmento da dançarina”, conservado no museu egípcio de Turim. Esta prática também é encontrada com frequência entre os gregos.

A dança entre os hebreus

Os hebreus são proibidos por sua religião de representarem seres vivos. A documentação iconográfica excluída, só podemos recorrer aos documentos escritos, essencialmente à Bíblia. Há algumas alusões à dança, principalmente nos livros líricos, como os *Salmos*, mas geralmente são vagas, do tipo: “Louvemos Javé através de cantos e danças”. Além disso, nos textos canônicos, como a *Mishna*, código das práticas rituais no Templo de Jerusalém no século I de nossa era, nada concerne à dança.

Em primeiro lugar, a dança hebraica surpreende pelo seu caráter paralitúrgico: não inscrita no ritual das celebrações, parece ser abandonada à espontaneidade da multidão; no entanto, é praticada num contexto religioso. Por outro lado, seu conteúdo é vago, mas seus esquemas se inscrevem em limites rígidos: rodas, danças em fileiras, giros. Quando se trata de *nabis* e de multidões em peregrinação, parece ser uma espécie de socialização de transes individuais. É preciso observar que, única em seu contexto cronológico, é praticada sem máscaras, indubitavelmente devido a interditos religiosos. Finalmente, apresenta um caráter absolutamente excepcional: suas formas e seu espírito — ela conservou sua função religiosa — não evoluíram: o povo hebreu é o único a não ter transformado sua dança em arte. Mas não é sua cultura marcada por um conservadorismo rigoroso?

Encontramos danças em fileiras, por exemplo, no *Êxodo*, XV, quando a profetisa Miriam, irmã de Moisés, tamborim na mão, dirige um coro de mulheres para celebrar a passagem pelo Mar Vermelho; o mesmo rito será dançado na vitória de Jefté (*Juízes*, XI, 34), na de Davi sobre Golias (*I Samuel*, XVIII, 6-7), na de Judith sobre Holoferno (*Judith*, XV, 12-13). As rodas são evocadas no *Êxodo*, XXXII, quando, ao descer do Sinai, Moisés encontra seu povo dançando em torno do Bezerro de Ouro e, de forma mais ortodoxa, nos *Salmos* (XXVI, 6): “Javé, ando em roda em torno de teu altar”. As “jovens de Silo” dançam em roda nos vinhedos, sem dúvida durante a festa dos Tabernáculos, quando os homens de Benjamin vêm raptá-las (*Juízes*, XXI, 19-23).

A famosa dança de Davi quase nu diante do Arco, ao voltar a Jerusalém (*II Samuel*, VI), merece ser examinada mais detalhadamente. Ao se examinar o texto, pode-se observar que ela se caracteriza por giros (*mekarkêr*) e saltos (*mepazzez*). Voltamos a encontrar aqui a técnica orquéstica mais antiga, a da época madaleniana. Talvez possamos considerar a nudez de Davi como uma lembrança do itifalismo outrora ritual? E, no entanto, estamos no início do primeiro milênio antes de Cristo.

Finalmente devemos notar o emprego, por várias vezes, de um termo ambíguo que evoca a idéia de uma dança “manca”. A tradução grega do primeiro livro dos *Reis* (XVIII, 21) propõe uma explicação, empregando o termo *oklazein* para o termo hebraico *pisseah*: “acocorar-se”. Aparentemente trata-se da dança com os joelhos flexionados, freqüente nas culturas antigas do Mediterrâneo oriental.

Capítulo 2

A dança, dom dos Imortais

Dança dionisiaca — Pírrica — Danças de culto — A técnica grega

De seu nascimento à sua morte, a civilização grega é completamente impregnada pela dança. Ritos religiosos, pan-helênicos ou locais, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana, a dança está presente por toda a parte. Comprovam-no milhares de documentos em figuras e textos. É possível acompanhar com uma precisão bastante satisfatória a evolução das idéias orquésticas através da cultura grega.

Apenas os primórdios da civilização grega (aproximadamente de 1500 a 700 a.C.) ainda não são bem conhecidos. O deciframento da escrita *linear B*, de Micenas, é recente e não são todos os textos deste período que podem ser explorados. As descobertas arqueológicas ainda podem nos trazer muitos dados. Convém, portanto, ser prudente quanto a esta fase.

Aqui também falta o *corpus orchesticum* que, se reunisse todos os documentos dispersos ao acaso por museus onde nem sempre são acessíveis, permitiria uma história exata e comparativa.

Com muita freqüência, a dança na Grécia foi abordada a partir da classificação de Platão (*Leis*, I): dança de beleza/dança de feiúra, com subgrupos internos.

Ponto de vista de filósofo e não de historiador. O último deve tentar captar a dinâmica da dança grega, sua elaboração original, sua evolução em função das transformações da cultura e do contexto sócio-político.

A dança grega nasce em Creta

Todas as narrativas lendárias gregas situam em Creta a origem de suas danças e de sua arte lírica: foi na “ilha ascendente”, segundo o qualificativo de Homero, que os deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes “os honrassem e se alegrassem”; lá foram reunidos os primeiros “Tiasas” (grupos de celebrantes) em honra de Dionísio; lá foram compostos os primeiros ditirambos (termo cuja origem parece bem pré-helênica); lá nasceu o *choros* trágico e a própria tragédia. Estes textos traduzem um fato atestado historicamente: para os imigrantes do Oriente Médio, Creta foi um ponto de parada precoce; por escolha, fixaram-se na ilha no terceiro milênio antes de Cristo, para depois se espalharem pela Grécia continental; também a partir dali estabeleceram contatos contínuos com os colonos já estabelecidos no baixo Egito.

A partir de documentos que chegaram a nós, podemos acreditar que a dança tenha tido um papel importante na cultura cretense: intervinha na liturgia oficial e também nos grandes atos da vida particular. No entanto, estes documentos não são numerosos: cerca de doze, atualmente classificados, e entre os quais os mais antigos datam de meados do segundo milênio antes de Cristo. O fato não é surpreendente se nos lembrarmos que Creta por muitas vezes foi devastada

por terremotos e invasões antes desta época. Entretanto, são documentos significativos. Creta herda tradições orquésticas que detectamos desde o início da história; aprimora-as e transmite aos gregos um material que estes transformarão completamente.

Belos anéis de ouro encontrados nos túmulos reais (Isopatta, Kalvya, perto de Phaistos) e afrescos em Cnossos mostram dançarinas girando sobre si mesmas, ora com os joelhos flexionados, ora saltando. Um grupo de terracota, proveniente de Palaiaakastro e conservado no museu de Heraklion, apresenta três mulheres dançando em roda enquanto uma quarta toca lira. Outro apresenta três mulheres encapuzadas dançando em roda em torno de uma árvore. Estas danças pertencem à tradição religiosa original. Num sarcófago encontrado em Agia Triada, um grupo de dançarinas e um grupo de mulheres músicas figuram num cortejo funerário.

O mais interessante é constatar o uso freqüente em Creta do gesto simbólico: a dançarina estende os braços horizontalmente, quebra os antebraços na altura dos cotovelos e coloca-os em oposição, um para o alto, o outro para baixo; no primeiro caso, a palma se abre em direção ao céu, no outro, em direção à terra. É um gesto reservado à dança: os adoradores cretenses apresentam-se com uma mão à altura do peito, a outra aberta para frente, sem dúvida em direção à divindade, normalmente representada com os braços erguidos.

Observamos este gesto entre os egípcios, voltaremos a encontrá-lo entre os dançarinos dionisiacos — a cerâmica grega mostra-o até o início do século IV a.C. — e depois entre os etruscos. Atualmente, faz parte do material orquéstico dos dervixes, após ter passado

pela dança religiosa dos sufis, o *sâma*, associada à dança por giros. Perenidade surpreendente.

A dança grega, ato total

Para os gregos, a dança era de essência religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação com eles. Os autores clássicos afirmam-no: ordem e ritmo, características dos deuses, também são as da dança (Platão, *Leis*, II). A orquéstica é a criação direta da Musa com seu aspecto trinário: poesia, música, movimento. É a *mousiké*, é a *choreia* dos Trágicos.

A dança é também “um meio excelente de ser agradável aos deuses e de honrá-los” (Platão, *Leis*, VI). Está presente na celebração dos mistérios: “Não há iniciação sem dança” (Pseudo-Luciano, *A dança*).

Daí os mitos narrados pelos autores gregos, segundo os quais os próprios deuses teriam ensinado a prática da dança (o que lembra a tradição hindu): Réa revela-a aos Coribantes, Atena ensina a pírrica...

Enfim, a dança é divina porque dá alegria. Um jogo de etimologia que os gregos adoravam: *choros* derivaria de *chora*, a alegria.

Para Sócrates, que praticava a *memphis*, a dança forma o cidadão completo: “Os que honram melhor os deuses pela dança são também os melhores no combate” (Platão, *Leis*, VII).

Para ele, a dança é um exercício que “dá proporções corretas ao corpo”. É fonte de boa saúde; os pitagóricos afirmam que ela “expulsa os maus humores da cabeça” (Polidoro, *Pitágoras*). Anacreonte diz numa canção: “Quando um velho dança, conserva seus cabelos de ancião, mas seu coração é o de um jovem”.

A educação concederá portanto muito espaço à dança. Em suas várias formas, a pírrica é a base da formação física, da formação militar. É também um treino para a reflexão estética e filosófica. Isto é confirmado por Platão (*Leis*, II): a *choreia* é uma educação completa.

Povo admirável que não separou o corpo do espírito, para quem o corpo também era um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento, a sabedoria.

Dionísio, este deus múltiplo

Sob sua forma específica, a dança dionisiaca é a dança mais antiga conhecida na Grécia. Provém do velho fundo neolítico. Sua evolução ilustra de forma exemplar a evolução de toda a dança, de toda a cultura grega.

Dionísio é ainda um desconhecido: nem sua origem nem sua natureza são conhecidas de forma indiscutível. Até o início deste século, os eruditos viam nesta entidade um deus alógeno, importado do Oriente Próximo, mais precisamente da Frígia ou da Lídia. Seu próprio nome associava para eles uma raiz grega, *di(F)io*, a uma estrangeira, *nusos*, considerada como equivalente de *kouros*, ou seja, “jovem deus” ou “filho de deus”.

Uma outra grafia, lida recentemente em duas tabuinhas de Minos, *Di-wo-nu-so-jo*, leva outros a acreditarem ser Dionísio de origem grega. No entanto, segundo nossos conhecimentos atuais, ele não aparece antes do século VII a.C. e, primeiramente, nos vasos coríntios. A questão permanece aberta e é bastante

importante para se compreender bem a dança dionisiaca (cf. Martin e Metzger, *La religion grecque*, PUF, 1976).

Esta dualidade na origem de Dionísio é acompanhada por uma dualidade de sua natureza — que talvez a explique. Por um lado, aparece como o deus do despertar primaveril da vegetação e portanto como o deus da fertilidade-fecundidade: muitos dos ritos dionisiacos são ritos agrários e comportam a ostentação do *phallos*. Por outro lado, é o deus do *ubris*, entusiasmo, embriaguez (em seu sentido material e espiritual), do transe, do êx-(es)tase.

Deus do irracional, antinômico e complementar do luminoso Apolo, Dionísio representa uma corrente muito forte entre os gregos: seu culto impregna muitos outros. Podemos encontrá-lo associado às práticas oraculares de Apolo em Delfos, aos ritos do deus curador Asclépio, à celebração dos mistérios de Elêusis. Os homens têm os deuses que merecem: o *ubris*, constante do espírito grego, é um contrapeso para o racionalismo rígido. Mas, como o irracional é a exaltação do individualismo, como toda sociedade quer subordinar os individualismos, o culto dionisiaco, em grande parte dançado, será recuperado pelo sistema social.

A princípio dança sagrada, dança de loucura mística, a dança dionisiaca tornar-se-á cerimônia litúrgica de forma fixa inscrita no calendário, depois cerimônia civil, antes de se tornar ato teatral e dissolver-se na dança de diversão. A lei universal da erosão do sagrado verificar-se-á, como quando da passagem do paleolítico à época da produção.

Fugir para as montanhas

Dionísio não tinha o monopólio das danças ditas orgiásticas que parecem caracterizar os cultos originários do Oriente. Assim, os coribantes celebram Cibele, “a grande mãe”, com gritos, movimentos vivos, ritmados pelo estalar dos crótalos e pelo rolar dos tímpanos. Também os gales, outra confraria de dançarinos especializados no culto de Adonis, deus oriental igualmente da fertilidade, festejam sua ressurreição primaveril com passos precipitados, saltos, flexionar dos joelhos e de todo o corpo, chegando às vezes a um grau de frenesi que os leva a se cortarem para regar o altar com seu sangue. Apuleio descreve bem essas práticas em *O Asno de Ouro ou as Metamorfoses* (VII).

Conhecemos o culto primitivo de Dionísio não por documentos representando figuras da época — de fato, estas só aparecerão com os vasos coríntios —, mas por textos posteriores.

Era celebrado principalmente por mulheres possuídas pela *mania*, a loucura sagrada, donde seu nome, *mênades*. Elas abandonam suas casas, fogem para a floresta, para as montanhas: o *oribasis*. Entregam-se a danças arrebatadas, caçam pequenos animais com as mãos, sacrificam-nos, rasgando-os com os dedos — o *diasparagmos*, no qual é evidente a lembrança dos sacrifícios humanos —, e comem a carne crua, o que é chamado *omofagia* (lembrem-se dos mitos de Orfeu e Panteu).

Na época histórica, em Esparta, essas práticas foram substituídas pelas festas de primavera de Artemis Korythalia (de *korythalis*, ramo novo). Celebradas por mulheres fantasiadas de homens, que colocavam *phalloi* postiços, sua correspondente na Lacônia eram

os *Brullikistai*, ocasião de danças frenéticas de mulheres disfarçadas de homens e vice-versa, com acompanhamento de címbalos rituais; alguns desses instrumentos, com dedicatórias, foram encontrados nos santuários de Artemis Limnatis.

Podemos nos surpreender com o fato de a sábia Artemis apadrinhar cerimônias deste tipo. Mas é preciso observar que ela substituiu divindades locais louvadas desde os tempos mais antigos. Um processo de substituição pode ser constatado em toda parte; as novas religiões mudam o nome das divindades, mas conservam os costumes: quantas fontes “milagrosas”, louvadas desde os tempos mais antigos, acabaram tendo como padrinhos santos católicos!

Essas práticas de cultos foram representadas em vasos, nossa fonte principal de documentação em forma de figuras, com frequência estereotipadas — e cruas — dos cortejos dionisiacos. Ao redor de Dionísio, as ménades são acompanhadas por sátiros, por vezes itifálicos, lembrança das representações que encontramos na época pré-histórica. Vestidas de *nebride* — pele de corça — ou de *pardalide* — pele de pantera — sobre o *chiton*, levam o tirso, bastão encimado por uma pinha, ou a férula, caniço ornado com um buquê de folhas e flores, ou ainda instrumentos de percussão, crótalos e tamborins principalmente. Suas danças — pois quase sempre estão representadas em movimentos de dança — são formadas por movimentos vivos: passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com maior frequência em oposição, saltos com as pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeça jogados para trás, seu gesto típico (“o revirar que tritura as nuca”, notava Píndaro). Só podemos pensar no revirar das danças egípcias. Recusar-nos-emos, en-

tretanto, a tentar a reconstituição do “passo das ménades”, proposto por Louis Séchan em *La danse grecque antique* e idealizado a partir de movimentos inspirados em diferentes vasos: ele descreve uma sucessão de passos corridos, de um *grand jeté* no lugar, braços estendidos em oposição, o busto inclinado. É um encadeamento interessante, mas com um tanto de invenção.

A partir do século VII a.C., o culto de Dionísio tornou-se uma liturgia. Antes de mais nada, liturgia agrária, em Atenas. O deus é representado por uma árvore ou um tronco de madeira onde se penduram vestes, máscaras; as pessoas vão em procissão, em sua direção, levando o *phallus* e sacrifícios. São as Dionisiacas dos campos, que acontecem no início do outono.

No calendário litúrgico de Atenas, figuravam, a seguir, as Leneanas em janeiro, as Antestérias em fevereiro-março: três dias de festa que associavam a bebida e a homenagem aos mortos — possível contaminação com um culto ctoniano do deus. No calendário agrícola, esta festa marca o início do período em que se trabalha nos vinhedos.

Em março-abril, eram celebradas as grandes Dionisiacas: a efígie do deus era tirada de seu templo e as pessoas levavam-na em procissão ao teatro no flanco da Acrópole, onde, durante dois dias, organizavam-se concursos de ditirambo e, depois, três dias de concursos dramáticos, com coros dançados.

Das ménades a Eurípides

O ditirambo, hino cantado e dançado em honra de Dionísio, chegou à sua forma final por volta do século

VI antes de nossa era. Muitos helenistas, assim como Aristóteles, consideram-no o germe da tragédia grega.

O ditirambo, um gênero “recuperado”

Mas o ditirambo nem sempre foi um gênero tão moderado. Parece que, em sua origem, foi um intermediário entre a loucura sagrada das ménades e a cerimônia cívica. Sua evolução é um bom exemplo da “recuperação” pela comunidade das práticas culturais que levavam ao transe individual e também uma boa ilustração da lei universal da erosão do sagrado.

Dois elementos permitem que tenhamos uma idéia, sem dúvida próxima da realidade, do que era o ditirambo primitivo. Num dístico — um dos raros fragmentos conservados de uma obra que parece ter sido importante —, Arquilóquio de Paros, poeta e mercenário que viveu no início do século VII a.C., vangloria-se de saber “entonar bem o belo canto do senhor Dionísio, o ditirambo, fulminado no coração por um bom gole de vinho” (Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, 1970, pp. 235 ss.). Por outro lado, existia em Atenas, segundo o testemunho de Demóstenes, uma confraria dos *iobacchoi*, cujo nome indica sua função: nas cerimônias, esses “bacantes” soltavam gritos rituais, análogos aos “iu-iu” árabes e que foram traduzidos pelo Évhé báquico.

Pode-se considerar que o ditirambo primitivo era uma roda em torno de um coro, que devia contar com cinquenta participantes rodando em volta de um altar de Dionísio, sobre o qual era celebrado um sacrifício sangrento, lembrança da *omofagia* das ménades; lembrança também, atenuada, dos sacrifícios humanos que, na época mais antiga, eram sem dúvida ofe-

recidos ao deus: é preciso mencionar que, ainda no século IV a.C., uma criança era sacrificada e comida ritualmente num culto no monte Liceu, na Arcádia, para celebrar Dionísio; um dos qualificativos desta divindade era “comedor de carne crua”.

O chefe do coro, o *exarchôn*, lançava uma invocação, sem dúvida em alguns versos improvisados, os dançarinos respondiam por gritos rituais, tudo durante a cerimônia que, preparada por “um bom gole de vinho”, levava os participantes a um estado próximo do transe. Podemos nos reportar ao exemplo ainda atual das cerimônias de seitas muçulmanas ou africanas.

Em Corinto, no século VI a.C., as invocações e gritos cederam lugar a um poema composto com antecedência, cantado alternadamente pelo *exarchôn* e pelos dançarinos. Arion teria sido o autor do primeiro poema ditirâmico. Transplantado para Esparta, para Atenas e para outras cidades, o ditirambo tornou-se um gênero poético praticado por grandes autores como Píndaro, sendo sempre, contudo, cantado e dançado em roda ao redor de um altar de Dionísio. O costume da roda poderia explicar igualmente a forma circular da *orchestra* nos teatros gregos primitivos. Logo o ditirambo tornou-se o motivo para um destes concursos de que os gregos tanto gostavam.

No século IV a.C., o ditirambo perdeu seu sentido religioso e passou a ser um simples concurso coral em que eram celebrados os deuses e os heróis.

O coro da tragédia

Desenvolvido o papel do *exarchôn*, colocado não à cabeça do conjunto, mas diante dele, travando um

diálogo com ele, sendo duplicado, triplicado por personagens cujo destino se cantava, eis que nasce a tragédia. Sabemos que seu iniciador, Téspis, só utilizava um ator. “Ésquilo, o primeiro, aumentou de um para dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e atribuiu o papel principal ao diálogo”, afirma Aristóteles (*Poética*, 1449 a). Sófocles utiliza três atores, Eurípedes até oito. Ao mesmo tempo, o número de participantes do coro baixa de cinquenta (o do ditirambo) para quinze (cf. J. de Romilly, *La tragédie grecque*, PUF, 1973). No século IV a.C., o coro desaparecerá.

É preciso sublinhar a importância do papel do coro na tragédia clássica.

O coro entrava pelo lado direito, o *parodos*, desfilava em um retângulo de três filas e cinco linhas, em Eurípedes, os melhores dançarinos na fila da direita, do lado do público. Cantava e dançava na própria métrica dos versos que lhe eram confiados. Com frequência, a métrica anapéstica (∪∪—) marcava a intervenção do coreuta, que dava o sinal para os cantos e para as danças, como no ditirambo. Outra possibilidade: apenas os dançarinos figuravam na *orchestra*, cantores e músicos sustentando-os em voz em *off*. É o que era chamado *hiporquema*, utilizado sobretudo para movimentos vivos em que os coristas não podiam, fisiologicamente, cantar e dançar ao mesmo tempo. O coro executava três ou quatro entreatos lírico-coreográficos (que lembram os “divertimentos” de nossas óperas) entre os episódios dramáticos. Os conjuntos podiam intercalar solos, duos e trios. Ao final da ação, o coro saía pelo lado esquerdo, o *exodos*.

Os autores trágicos eram encarregados de organizar ou, ao menos, de supervisionar as ações do coro. És-

quilo estipulava suas próprias coreografias; Sófocles chegou a dançar no papel de Nausicaa.

O coro da comédia

Um espaço maior e mais livre era dado, na comédia, a ação do coro, formado, em princípio, por vinte e quatro membros, organizados em quatro filas de seis ou seis filas de quatro. Num trecho especial, a *parabase*, o coro podia interpelar diretamente o público em nome do autor.

A forma de entrada variava: uma carga para os *Cavaleiros* de Aristófanes, giros para *A Paz*, um combate para *Lisístrata*... A forma do *exodos* era com frequência a de uma parada báquica e burlesca. Destaca-se a das *Vespas*, com os três filhos de Carchinos em papéis acrobáticos.

A dança da comédia, a *cordax*, era mais movimentada que a da tragédia, que lembrava principalmente a *emelia*. Caracterizava-se por ondulações dos quadris, que podiam lembrar a dança do ventre, pelo busto quebrado para a frente, por saltos.

O coro satírico

Ainda mais movimentado que o da comédia, o coro satírico, composto por cinco filas de três, transformou-se pouco a pouco em farsa, em *commedia dell'arte*. Sua dança chamava-se *sikinnis*.

Da dança sagrada da *mania* a esta bufonaria bastante ousada, passando pela liturgia agrária, pela festa cívica e pela peça de teatro, completa-se o circuito de erosão do sagrado.

As transformações da pírrica

As danças guerreiras existem desde a época neolítica, e voltamos a encontrá-las na Grécia. Cronologicamente, manifestam-se primeiramente em Creta, depois no Peloponeso, principalmente em Esparta; só chegam a Atenas no século VI a.C.

Sabemos que as migrações que partiram do Crescente fértil chegaram em primeiro lugar a Creta e depois à região de Micenas. Deve-se concluir que as danças guerreiras são um ritual importado que foi modificado em suas formas mais do que em sua essência durante a evolução cultural da Grécia? É uma hipótese bem verossímil, mas ainda não suficientemente confirmada no estado atual de nossos conhecimentos.

A dança nacional por excelência de Esparta era a pírrica, considerada como um elemento essencial da educação geral e como uma preparação militar, além de ter uma função religiosa, cujo sentido obliterou-se gradualmente. As crianças aprendiam-na desde os cinco anos (Platão, *Leis*, XIV). O aprendizado, sob a direção do *hoplomachos* (o combatente sob as armas), compreendia exercícios preparatórios de flexibilidade, chegando o aprendiz até a ter de jogar o corpo para trás e alcançar os tornozelos com as mãos. Em seguida, ensinava-se a quironomia (porte de braços e mãos), simulacro dos gestos do combate.

Tratava-se de uma verdadeira dança, pois todos os movimentos eram encadeados por um ritmo dado pelo tocador de flauta dupla, o *aulos*. Os vasos nos mostram centenas de exemplos destes exercícios.

Uma variedade da pírrica, a *embateria*, era o passo de ataque oficial da falange lacedemoniana. Era es-

candida pelo *aulos* num ritmo anapéstico e acompanhada por cantos de circunstância. Ateneu (*O Banquete dos Sábios*, XIV) conservou para nós um fragmento do célebre poeta manco, Tirteu: “Vamos, crianças de Esparta, que a dança do ataque celebre Ares”.

No plano das festas cívico-religiosas, a pírrica era dançada para o culto de Dióscuros e durante as Gimnopedias, celebração muito solene, executada por dançarinos nus, conduzidos por um coreuta coroadado de palmas, no ritmo lento de um peã (Ateneu, *op. cit.*, XV), na parte da ágora chamada *choros*.

Também em Atenas a pírrica era considerada treinamento físico e preparação militar, “a dança guerreira por excelência” (Platão, *Leis*, VII).

Os pirriquistas participavam dos cortejos das pequenas e das grandes Panatenéias. Eram divididos em três coros — adultos, efebos e crianças —, cada um formado por dois grupos de “inimigos” de oito dançarinos, no total um conjunto de quarenta e oito. Como os coros trágicos, seu recrutamento, treinamento e apresentação ficavam a cargo de cidadãos ricos, que tinham o título de coregos. O orador Lísias (XXI, 4) conta-nos que o custo de um único coro de efebos chegava a 7 minas (uma mina: 436 gramas de ouro).

Os pirriquistas concorriam entre si. Prêmio para o primeiro classificado: um boi no valor de 100 dracmas (uma dracma: cerca de 4 gramas de prata), destinado ao sacrifício.

Um baixo-relevo, encontrado no flanco da Acrópole, representa oito pirriquistas vencedores e seu corego. Certos pesquisadores reconheceram pirriquistas no friso do Partenon.

A pírrica degenerará como a dança dionisiaca: de rito litúrgico, de rito cívico, passará a ser dança de representação. A evolução deve ter sido rápida. Já Xenofonte descreve (*Anabase*, IV) pírricas dançadas como brincadeiras, nos intermédios dos banquetes: um pirriquista, um escudo em cada braço, simula paradas contra adversários que vêm, cada um de um lado, dando voltas, giros; termina por um giro seguido de um *roulé-boulé*. Em outro trecho, o autor descreve um vôo simulado, seguido por uma perseguição e por um combate entre um lavrador e um malfeitor.

As danças folclóricas de Creta e da Lacônia, onde ainda se pratica o *pyrrhichis*, conservam a lembrança da pírrica. Seu ritmo em três tempos e seus saltos lembram a *bourrée*, tradicional do Auvergne.

Danças de culto e de festas

Não se pode falar de uma dança religiosa pan-helênica. Cada deus tinha seu rito próprio com variantes locais muito importantes, porque as várias cidades queriam preservar zelosamente sua cultura original. É preciso acrescentar a esta noção que, em muitos casos, um culto antigo fora recoberto por um novo, mas conservando elementos mais ou menos importantes.

Em Esparta, celebravam-se as *Hiakynthia* (Ateneu, *op. cit.*, IV), onde, segundo os fragmentos de texto que chegaram a nós, ritmos lentos e danças de jovens em tempos rápidos sucediam-se às danças antigas.

Em Delos, lugar lendário do nascimento de Apolo, sede de uma confederação dominada por Atenas, onde “todos os sacrifícios eram celebrados com danças e música” (Pseudo-Luciano), um colégio de vir-

gens sacerdotisas tinha a função de celebrar um culto dançado ao redor do altar de Apolo. A cerimônia acontecia à noite, à luz de archotes, acompanhada por peãs e cantos hiporquemáticos. Era celebrada segundo o calendário litúrgico ou a pedido de devotos particulares que davam uma contribuição.

Todavia, a mais célebre das cerimônias de Delos era a dança do *geranos* (o grou). Segundo a tradição, havia sido inventada por Teseu, vencedor do Minotauro, e pelos sete rapazes e sete moças de Atenas que salvara. Era celebrada em julho.

Podia apresentar-se como uma dança em fileira de rapazes e moças intercalados e que se davam as mãos: uma espécie de farândola, cujas ondulações evocavam o entrelaçado do labirinto. Um bom exemplo é fornecido pelo “vaso François” (museu de arqueologia de Florença). Ainda com maior freqüência, os participantes eram colocados em duas fileiras que formavam um V, como num vôo de grou.

O *geranos* era dançado à luz de archotes ao redor não do altar de Apolo, como seria normal, mas do de Afrodite, ornado com chifres de touro e, por este motivo, chamado *keratôn*.

Originalmente, Afrodite era uma deusa da fertilidade vinda do Oriente; o culto do touro, do bucrânio, era comum naquela região; finalmente, a tradição atribuía a origem do *geranos* a Creta. Encontramos, portanto, diante de uma estratificação típica dos intercâmbios culturais que, durante milênios, produziram-se no cadinho da bacia mediterrânica.

Acrescentemos que a dança em fila em que os participantes se ligam por um lenço, um pedaço de tecido, um ramo ou uma coroa era muito difundida na Grécia antiga e continuou através dos séculos, como teste-

munham os ortostatos da época helenística, descobertos recentemente na Anatólia, e o registro das dançarinas sobre o pedestal do obelisco de Teodósio, em Istambul. Atualmente, a dança popular do *kalaman-tianos* representa sua sobrevivência.

As Partenéias (*partena*: jovem) eram muito difundidas por toda a Grécia. Já no século VI a.C., Safo cantava-as. Voltamos a encontrá-las em Creta, em Argos, por ocasião das festas de Hera Antéia, em Tirinto e até na Grande Grécia. Estão geralmente associadas a um culto floral primaveril. Mas, quanto a um tema mais particular, podemos ver no Louvre o baixo-relevo chamado “as dançarinas Borghese”. Representa a dança das ergastinas, jovens de Atenas encarregadas de fiar e tecer a lã para o *peplos* oferecido a Atenas durante as Panatenéias. Caminham dançando, carregando corbelhas, onde se encontra a lã necessária para o seu trabalho, com a efígie da coruja, pássaro dedicado à deusa (*ergon*: trabalho).

Em Karyai, lugar de culto nos confins da Arcádia e da Lacônia, consagrado a Artemis Karyatis e às ninfas, as moças das grandes famílias de Esparta traziam, sobre a cabeça, em procissão, oferendas em cestos de vime. Estes cestos trançados foram substituídos por diademas feitos de folhas trançadas e entrelaçadas. Vestidas com um *chiton* à altura dos joelhos e preso ao corpo por um cinto, elas traçam turbilhões em meia ponta, mãos no peito ou braços estendidos.

Um ex-voto em Delfos apresenta três moças de Karyai (*karyatides*), encostadas no topo de um fuste. Este monumento mostra a passagem para um motivo estereotipado de arquitetura, em que cabeças de mulheres, portando amplos enfeites, sustentam um entablamento. As mais conhecidas são as cinco (uma foi

reconstituída) cariátides no pórtico do Erechthéion, na Acrópole de Atenas.

Danças da vida cotidiana

A dança intervinha em todos os momentos da vida dos gregos, do nascimento à morte. Encontramos portanto:

— danças de nascimento e pós-parto; ignoramos sua natureza, mas não há dúvidas de que existiram; sabemos até que as dançarinas recebiam como agradecimento pãezinhos redondos de milho temperados com grãos de sésamo;

— danças que celebram a passagem dos efebos à categoria de cidadãos; ignoramos sua forma, se é que tiveram uma forma fixa;

— danças nupciais celebradas em dois tempos, na noite das núpcias e no dia seguinte pela manhã, acompanhadas por cantos de himeneu; à noite, dançava-se diante da porta dos recém-casados, cantando-se o epitalâmio (*epithalamion*: canção do leito); temos muitos textos célebres a respeito deste assunto; pela manhã cantava-se e dançava-se uma alvorada diante da porta;

— danças de banquetes, executadas com maior frequência por uma dançarina profissional, acompanhada por uma tocadora de *aulos*; eram danças provocantes, que a dançarina acompanhava com o estalar de crótalos e por danças acrobáticas. Xenofonte (*Banquete*, II) descreve o mecanismo; a *kubistèsis*, ancestral do salto mortal, também era praticada como atração entre os pratos: um salto sobre as mãos, cabeça jogada para frente, o executante recai sobre os pés ou completa uma volta ou, ainda, permanece equilibrado

sobre as mãos e, com os pés, esboça passos de dança ou apanha objetos; por vezes, os acrobatas executavam um salto mortal passando por arcos recobertos de lâminas — mas isto já não se trata de dança.

Técnica da dança grega

Dispomos de três tipos de fontes para tentar conhecer a técnica, ou as técnicas, de dança dos gregos:

— os textos de autores antigos; nesse caso, as informações são fragmentárias ou alusivas; para explorá-las em profundidade, seria preciso elaborar e analisar, através da informática, um glossário de todos os termos empregados para designar as danças;

— os documentos representados e, principalmente, as milhares de figuras orquísticas nos vasos; mas seria necessário possuir um repertório exaustivo e poder compará-los;

— os escritos dos comentadores do baixo período, como Ateneu; eles nos fornecem muitas informações, mas só podemos aceitá-las se lembrarmos que escreveram muito tempo depois do desabrochar das técnicas de dança que descreviam; assim, Ateneu compunha na primeira metade do século III a.C.; sem dúvida, a tradição que nos narra é modificada pelo que via, principalmente pela importância da mímica em seu tempo.

Assim mesmo, temos algumas certezas:

— os gregos usavam a meia-ponta, mantida com firmeza e, por vezes, tão próxima da ponta, que o escultor da dançarina do Éfeso representa-a na ponta, o que contradiz o estudo anatômico de seu movimento;

— os gregos procuravam a harmonia da simetria

pelo uso sistemático da oposição lateral dos membros (semelhante à nossa), mesmo nas figuras das cenas dionisiacas; mas é um equilíbrio natural;

— finalmente, os gregos apresentavam muito o que poderíamos chamar de atitude *arrière basse*: o pé de trás está colocado na altura do início do jarrete; em suma, um excelente instantâneo de um tempo de corrida leve; este movimento foi muito reproduzido pelos romanos, que nele viam o gesto estereótipo da dança; é a posição mais comum nas estatuetas galoromanas que representam dançarinos; esta moda chegou a nós: o Gênio da Bastilha está em posição *arrière basse*.

Observaremos que os comentadores não nos deixaram qualquer lista de passos. Como um passo poderia ser codificado e ensinado sem ter um nome? Este silêncio de autores, no entanto muito sistemáticos, leva a pensar que a dança era bastante livre entre os gregos dentro de uma mímica e de gêneros impostos.

As listas dos comentadores concernem, de fato, apenas aos gestos miméticos — *schemata* — e movimentos significativos — *phorai* —, considerados não a partir de sua execução muscular, mas catalogados como meios de expressão. Assim, no que se refere às mãos, encontramos, por exemplo: mãos estendidas voltadas para o céu = gesto do suplicante, mãos estendidas diante do espectador = apóstrofe ao público, mãos estendidas horizontalmente ao chão = gesto de tristeza. Trata-se de um repertório de gestos convencionais, como por exemplo o de Bharatha Natyam.

A vontade de mímica expressiva se encontra em *schemata* como: *scopos* (gesto do observador, do espiã); *xiphirmos* (gesto de apontar a arma); *morphasmos* (gesto de imitação de animais).

Esta tendência pode ser encontrada ainda em cerca de duzentos nomes de dança que chegaram a nós: *alétés* (a corrida), *deinos* (turbilhão), *themmaustris* (as tenazes), ou seja, um passo em que os tornozelos se entrecrocavam como na mourisca da Idade Média, e não um *entrechat*.

Encontramos até danças destinadas a imitar animais determinados e que levam seu nome — dança do mocho (*scops*), da coruja (*glaux*) — ou a imitar os homens em alguma posição definida — *gypones* (anciãos apoiados em bengalas).

A dança entre os etruscos

Não conhecemos a dança etrusca através de textos, mas somente por representações, a maioria encontrada em túmulos. Devemos examiná-las com precaução, pois a influência grega foi precoce na Etrúria — desde o século VII a.C. — e muito profunda. É portanto possível que os documentos reproduzam arquétipos helênicos e também que tenha havido contaminação na inspiração dos artistas entre a lembrança destes arquétipos e a sua cultura autóctone.

Esta influência foi sentida como ainda mais natural por terem os etruscos, ao menos em sua maioria, vindo do Oriente mediterrânico e por terem um velho fundo cultural comum com os gregos.

Não é surpreendente, portanto, encontrarmos, antes de mais nada, a dança guerreira entre os etruscos. Em seguida, esta dança foi introduzida em Roma, onde a veremos com os salianos durante o reinado de Numa, rei-sacerdote etrusco.

A maioria dos documentos mostram-nos danças dionisiacas. O *cômos* (cortejo) do deus geralmente

não é representado. Mas as ménades — algumas com o quebrado de nuca característico — e as silenes são comuns. Suas danças parecem de tempo rápido, ritmadas normalmente por crótalos. Os instrumentos de acompanhamento eram o *aulos* e a lira. Foram encontradas pinturas características nas paredes dos túmulos ditos “das Leas” e “do Banquete”. No primeiro, observamos uma dançarina que estende o braço direito na horizontal, antebraço ereto e palma da mão aberta para o alto; o braço esquerdo está na mesma posição, mas o antebraço e a mão, palma aberta, estão voltados para baixo. Na segunda, um dançarino mantém os braços horizontais, mas os antebraços estão erguidos; as mãos estão abertas em oposição, como na figura precedente. Já havia se encontrado com frequência este gesto de quironomia. Com certeza, tinha um sentido. Mas qual?

A dança entre os romanos

Na longa história dos romanos, três períodos podem ser destacados no que se refere à dança: Reis, República e Império.

Sob os Reis, do século VIII ao século VI a.C., como Roma era dominada pelos etruscos, foram introduzidas, assim como a maioria dos ritos religiosos, danças de origem agrária, mas cujo sentido original já se havia perdido: rito dos lupercos, dos arvaes, dos salianos. O último é o mais fácil de decifrar.

Os autores latinos, principalmente Ovídio (*Fastos*, II), narram com detalhes os costumes dos salianos. Os ritos consistiam em danças guerreiras, celebradas com menos ênfase em outubro e mais amplamente na primavera, em honra de Marte (os romanos consagravam

a Marte o mês do nascimento da primavera). A celebração começava no primeiro dia do mês, quando o colégio de doze sacerdotes salianos ia à cúria de Marte, no Palatino, para executar um sacrifício ritual e lá pegar as lanças e os doze escudos sagrados (*ancilia*). (A lenda contava que um *ancile* havia caído do céu aos pés de Numa; era a garantia da perenidade de Roma; para diminuir o risco de roubo, doze escudos semelhantes haviam sido fabricados.) Sua procissão e suas danças só começavam, porém, no nono dia do mês (o calendário litúrgico de Roma indica nesta data *ancilia mouent*) para durarem, ao que parece, dez dias. Seguiam um itinerário obrigatório, pontuado por etapas diárias, por sua vez divididas em pontos de parada.

Em cada uma delas, ao redor de um altar, onde era celebrado um sacrifício, o chefe do colégio, o *praesul* (o que dança primeiro), dançava em solo e cantava o hino saliano, uma espécie de litania em versos saturnianos, cujos fragmentos conservados já eram ininteligíveis sob o Império. O grupo de *juniores* dançava e cantava em seguida, depois os *seniores* e finalmente todos juntos.

Sua dança era um *tripudium* — dança em três tempos — que escandiam cantando, mas sobretudo batendo em seus escudos com suas lanças.

Era um costume muito antigo: os coreutas gregos procediam da mesma forma para chamar a atenção de Zeus. Acreditava-se — e ainda se acredita, vide o emprego dos sinos em caso de tempestade — que o som do bronze afastava os “espíritos” maus.

Completada a jornada diária, os salianos retiravam-se para uma *mansio* próxima para repousar após um banquete, cuja qualidade gastronômica era famosa (Cícero, *Ad familiares*, VII; Horácio, *Odes*, II; Apuleio

diz a respeito de um cavalo por demais bem nutrido: “Poderíamos dizer que jantou como os salianos”).

O colégio dos salianos, assim como todos os outros grandes colégios sacerdotais, prosseguiu suas atividades até o fim do Império, mas esquecendo completamente o sentido dos ritos que conservava.

Segundo Tito Lívio (VII, 2), desde 390 a.C., histriões etruscos participavam dos jogos cênicos.

Desde o início da República, a influência helenística em matéria de orquéstica foi preponderante em Roma. As origens religiosas das danças haviam sido completamente esquecidas; estas passaram a ser apenas uma arte de recreação. Daí a hostilidade de estadistas como Cipião Emiliano, que mandou fechar as escolas onde os *ludi saltatorii* gregos ensinavam as crianças de boas famílias. Também Cícero qualifica a dança de *ministra uoluptatis*. Mas subsistiam as danças tradicionais da velha cultura romana, a dos bufões quando das cerimônias triunfais, as das obséquias de grandes personalidades e as das cerimônias nupciais.

Durante o Império, a dança voltou à moda; era praticada até por mulheres das classes altas. Mas triunfou realmente nos jogos de circo (em alguns momentos do Império, contava-se até cento e trinta e cinco dias de jogos gratuitos por ano). Mandava-se buscar pirriquis-tas da Jônia. A pantomima dançada era muito apreciada. Dois dançarinos de origem grega foram muito célebres naquela época (Ateneu, *op. cit.*, I): Batilo, dançarino leve, e Pílado, dançarino nobre. Logo as pantomimas tornaram-se grosseiras, a mímica assumindo maior importância do que o movimento da dança.

Da mesma forma, as danças de banquete eram mais dadas à indecência do que à orquéstica. Eram executadas principalmente por cortesãs, a maior parte de origem síria ou africana. Podemos constatá-lo na pintura de Pompéia no museu de Nápoles, que representa uma dançarina nua, e também no relato de Tácito (*Annales*, XI) de uma dança lúbrica das vindimas, executada por Messalina e seus companheiros de devassidão.

Eis-nos bem afastados do culto original de Dionísio, deus da fertilidade, e é possível compreender os anátemas lançados contra a dança pelos Pais da Igreja, anátemas cujo peso será sentido durante toda a Idade Média.

Capítulo 3

A Idade Média inventa a retórica do corpo

A dança na igreja — A idade de ouro da estampie — A dança macabra da Guerra dos Cem Anos — Momos e entremeses

Definitivamente, além da magnífica cunhagem de moedas, conhecemos muito pouco a respeito da cultura gaulesa. A única alusão à dança gaulesa atualmente reconhecida é encontrada em duas moedas de ouro, cunhadas no século II antes de nossa era pelos namnetas; no reverso de cada moeda, o tipo de dançarino que encontramos com frequência nas civilizações mediterrânicas: joelhos flexionados, braços em oposição, uma palma em direção ao céu, outra à terra. Outras moedas, provenientes do povo de Vellocasses, poderiam ser interpretadas como apresentando um gesto parecido, mas a leitura não é tão evidente. Essas moedas são conservadas no gabinete de medalhas da Biblioteca Nacional de Paris (inv. n.ºs 6721 e 6722).

Por maior que seja o interesse dessas moedas, seria bem imprudente concluir que a dança que representam era a dança gaulesa. Em primeiro lugar, são um testemunho único e portanto insuficiente. Por outro lado, como as partes de cima das moedas são a reprodução de um tipo grego, nada nos garante que o reverso também não seja uma reprodução de um tema não autóctone.

Estamos mais bem informados sobre o período galo-romano. Podemos constatar a assimilação rápida, ao menos nas cidades, da cultura romana, a ponto de os galo-romanos se situarem entre os últimos escritores adequados da literatura romana.

No campo da dança, os bronzes orquésticos galo-romanos que conhecemos apenas reproduzem arquétipos romanos. Ora, são as únicas evidências sobre a dança deste período; mostram que a Gália romana é uma continuação de Roma. Podemos destacar as miniaturas em bronze encontradas em Neuvy-en-Sullas e conservadas no museu de Orléans: não que nos mostrem algo sobre a técnica orquéstica desta época, mas sua própria rusticidade demonstra que a dança era conhecida fora das classes privilegiadas social ou geograficamente, o Orléanais tendo sido uma das regiões menos marcadas pela influência romana. Um cálice gravado, encontrado na necrópole de Stephansfeld-Brumath (no museu de Strasbourg), evoca uma roda popular.

Também nada sabemos sobre a dança na alta Idade Média, exceto — o que é importante — que havia assumido novamente um papel quase paralitúrgico.

Dançar na igreja apesar da Igreja

As modalidades dos ofícios religiosos católicos precisaram-se pouco a pouco, principalmente sob a influência dos costumes monásticos, até as codificações do papa Gregório, o Grande (fim do século VI). Ainda se sobrepunham a costumes locais muito enraizados, que levavam em conta as tradições pagãs. A dança religiosa da Idade Média era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades

eclesiásticas. É também verdade que, por manifestar a espontaneidade individualista, a dança não se enquadrava de forma nenhuma nos cânones.

Assim, os testemunhos mais interessantes sobre a dança religiosa na Idade Média são, antes de mais nada, os interditos que não cessaram de atingi-la. O mais antigo é o do concílio de Vannes, em 465. Entre os anátemas que se sucederam, podemos destacar os do concílio de Toledo em 587, o decretal do papa Zacarias em 774 contra os “movimentos indecentes da dança ou carola”, a homilia do papa Leão V que condenava, em 847, “os cantos e carolas das mulheres na igreja”. No final do século XII, as constituições sinodais do bispo de Paris, Odon (*Constitution*, 36), prescrevem ao clérigo que proíba os *choreae*, “principalmente em três lugares: nas igrejas, nos cemitérios e nas procissões”. Serão retomadas pelas instruções de Gerson (*De visitatione prelatorum*): “se os leigos e mulheres entrarem no coro e trouxerem carolas aos lugares sagrados”. Em 1209, o concílio de Avignon decreta (*Atos*, V): “Durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de dança ou de carolas”. Em 1444, a Sorbonne, por sua vez, declara: “Não é permitido dançar carolas nas igrejas durante a celebração do serviço divino”. Em 1562, em sua reorganização da Igreja, o concílio de Trento sente-se obrigado a adotar estas regras.

A persistência das condenações prova a persistência dos costumes. Por outro lado, parece que as formulações do concílio de Avignon e da Sorbonne indicam que o hábito de dançar é permitido fora dos ofícios e de algumas datas.

Mas conhecemos manifestações de dança à margem destas proibições: a *Chronique de saint Martial*, de

Limoges, indica a organização de uma *chorea* em 1205, depois em 1215, quando da partida dos Cruzados (“Dançou-se a carola e a alegria foi grande”), e, enfim, em 1278. A *chorea* é a carola, a roda. Temos ainda a carola em Sens, na noite de Páscoa, ao redor do poço do claustro: sob a direção do arcebispo, os dignatários do cabido dançavam, intercalando-se com as crianças do coro. O Padre Claude-François Ménétrier (*Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1657) observa que este costume era generalizado e que prosseguiu: “Ainda vi em algumas igrejas, no dia da Páscoa, os cônegos tomarem as crianças do coro pela mão e cantarem hinos de regozijo, dançando pela igreja”.

O que dançavam? Vimos que dançavam a *chorea*, que era a dança de roda fechada ou aberta, muito praticada, sob o nome de carola, na Idade Média até o século XIII inclusive, e o *tripudium*, uma dança em três tempos, na qual os executantes não se tocavam; na carola davam-se as mãos ou se seguravam pelo antebraço.

O *tripudium* é confirmado nos repertórios musicais litúrgicos como as coletâneas de *conduits* de Notre-Dame de Paris.

Jean Beleth, antigo reitor da Sorbonne, dignatário do cabido de Amiens, escreve em seu *Rationale* (fim do século XII) que, após as vésperas de Natal, “os diáconos se reúnem em um *tripudium* e cantam o *Magnificat*”.

Dançavam não somente ao som dos *tropos*, *conduits* ou *rondós* latinos, mas também ao som do canto comum, o gregoriano. Outro testemunho: um manuscrito da catedral de Sens mostra a partitura de uma dança que, segundo os estatutos do cabido, deveria

ser executada pelo prechantre duas vezes por ano. “Sobre as vocalises acrescentadas aos responsos do dia, as notas do gregoriano estão marcadas por sinais pouco comuns, que poderiam bem ser anotações coreográficas, tendo até a menção *Arière*, pauta de música colocada ulteriormente” (J. Chailley, “Un document nouveau sur la danse ecclésiastique”, in *Bulletin de la Société internationale de musicologie*, vol. XXI, 1949).

Existiam, ao menos em parte, dramas ou ações litúrgicas dançadas? É possível, mas não certo. Um breviário de Rouen, datado do século XII, descreve um drama representado no coro da catedral por ocasião do Natal; comporta rubricas que indicam uma ação, com deslocamento de grupos de atores, pastores e anjos, papéis desempenhados pelos cônegos e pelas crianças do coro. Sem dúvida, esses deslocamentos aconteciam num certo ritmo, mas seria precipitado falar em dança coral.

Quanto ao folclore, lembremo-nos que, até o século XVII, os cônegos da catedral de Auxerre executavam uma brincadeira dançada na procissão, durante a qual cada um deveria jogar bolas no capuz daquele que estava à sua frente (ignoramos a origem e o sentido deste costume). Em Limoges, durante a festa de Saint Martial, padrinho da cidade e da catedral, os fiéis, nas vésperas, dançavam no coro da catedral e no final da cerimônia cantavam salmos ao invés da doxologia habitual; era uma invocação no dialeto do Limoges: “*Sant Marçau, prega per nos / Et nos espringerem per vos*” (Saint Martial, roga por nós / E dançaremos para ti).

As únicas exceções aos anátemas lançados contra a utilização da dança no ritual eclesiástico encontram-

se na Espanha, de maneira precisa, desde a alta Antigüidade.

De acordo com o ritual de Santo Isidoro, adotado pelo concílio de Toledo no século VII, durante os ofícios eram executadas danças ritmadas pelas batidas de tambores e tamborins. No período da ocupação muçulmana de Toledo, este costume foi conservado no ritual de sete igrejas deixadas aos católicos. Quando Afonso VI de Castela retomou a cidade em 1085, o ritual romano substituiu o moçárabe durante cerca de cinco séculos; em seguida este se restabeleceu com suas danças rituais.

Algumas cartas de Juan de Ribera fornecem indicações sobre as danças executadas em Valença durante as procissões de Corpus Christi nos séculos XVI e XVII. Os dançarinos — crianças, que tinham cerca de trinta aulas preparatórias e eram vestidas tradicionalmente com trajes de seda carmesim — apresentavam-se no início da procissão, na volta, diante da igreja e depois no claustro. Conservamos os cantos polifônicos compostos por Juan Bautista Gomes para essas danças, cujos passos originais ignoramos.

As danças religiosas mais conhecidas da Espanha são as “Seises”, dançadas na catedral de Sevilha durante a Semana Santa e principalmente em Corpus Christi a partir do século XVI. Nestas também, os executantes eram crianças — originalmente seis, donde o nome da dança. Usavam trajes de corte e seus passos e representações derivavam das danças de corte.

Essas tradições podem ser aproximadas do costume observado em certas paróquias bascas, onde, durante os ofícios de Natal, um jovem, vestido de branco, executa uma dança ritual diante do altar; os *batte-*

ments e os *entrechats* inspiram-se diretamente na técnica clássica.

No entanto, apesar de algumas exceções, as condenações eclesiásticas atingiram seu objetivo; a dança não foi integrada à liturgia católica. Esta recusa é ainda mais notável pelo fato de, em muitos casos, os trajes e até os lugares de culto pagão terem sido assimilados sem dificuldade. Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança.

Podemos constatar que, desta forma, a Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da alta Antigüidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução, ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Aqui, as duas primeiras fases são proibidas; a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que a levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje. Somente quando do estabelecimento de uma cultura leiga, a cultura feudal, portanto tardiamente, é que começará esta evolução interna. Até então só se pode falar de dança instintiva.

Podemos observar também que, a partir da Renascença, quando a censura religiosa se atenua, a dança-espetáculo encontra suas primeiras intrigas dramáticas num sistema mitológico-alegórico, como se tendesse naturalmente a se lembrar de sua função principal. Mais tarde, na época romântica e depois, o pretexto feérico será um outro sucedâneo.

A idade de ouro da estampie

A carola e o *tripudium* podiam ser dançados por qualquer pessoa: bastava marcar um ritmo simples e obstinado. As camadas privilegiadas inventaram uma forma de dançar “com estruturas que variavam”, a dança “metrificada”, em que o corpo seguia as indicações de uma métrica musical que mudava. Ao mesmo tempo, uma diversidade, uma procura de beleza formal começavam a organizar o movimento.

Não é surpreendente constatar-mos que a dança “metrificada” nasceu na cultura de oc, antes de passar, meio século mais tarde, para a de oil: a dança é um bom indicador do nível de civilização. Ora, no vasto território de oc, delimitado ao norte pelo Poitou, pelo Limousin e pelo Lyonnais, ao sul pelo Èbre, germinou precocemente uma nova civilização. O substrato das invasões bárbaras era menos espesso; os visigodos e os francos não haviam implantado estruturas de ocupação permanente. O peso do aparelho feudal era menos esmagador, o domínio da Igreja menos onipresente; a literatura de oc é uma literatura leiga. A separação entre Alienor da Aquitânia e o rei da França Luís VII (1152) havia fortalecido a originalidade da cultura de oc. A cruzada dos albigenses irá arruiná-la a partir de 1209: os nobres de oc refugiam-se na região catalã próxima; a burguesia urbana teve, de certa forma, que colaborar. Se o pensamento universitário não pôde mais se manifestar no domínio feudal de oc (Montpellier é catalã), uma literatura refinada, da qual o romance *Flamenca* é um bom exemplo, continuará a se desenvolver ainda durante um século.

Por outro lado, a França de oil só afirmará plenamente sua grandeza política e intelectual no século

XIII. A universidade de Paris desempenha um papel europeu, confirmado pela investidura pontifical em 1251. É claro que o pensamento crítico é mantido rigidamente à margem por um contexto de doutrina revelada; mas as querelas especulativas desenvolvem-se dentro do sistema.

A arquitetura se liberta das formas da arte românica, que não havia conseguido dominar o peso da pedra, apesar de sua beleza indiscutível: o princípio de equilíbrio explorado pela arte ogival permite inventar a arte da luz.

A música participa do movimento de busca intelectual. Em meados do século XII, as escolas de Paris, a da abadia Saint-Victor e, depois, principalmente a de Notre-Dame com Leonin e com Pérotin, o Grande, inauguram a polifonia e logo o contrapontismo. No século XIII, a música torna-se rapidamente leiga. Vão nascer duas correntes, a canção popular e a arte dos trovadores.

Os poetas e músicos fecham-se de bom grado em formas fixas e relativamente complicadas, onde encontram ao mesmo tempo a segurança e o impulso da imaginação formal. Desde esta época, manifesta-se uma tendência, sem dúvida fundamentalmente francesa, à retórica, exagerada nos dois séculos seguintes.

Uma pesquisa paralela de equilíbrio e refinamento marca a dança. A dança “metrificada” é então reinventada, de acordo com a métrica da música ou da poesia que lhe serve de apoio, com maior frequência de acordo com ambas.

Como o conhecimento, mesmo elementar, das regras simples que regem os movimentos do corpo, assim como uma educação do ouvido, torna-se neces-

sário ao dançarino, eis que nasce a dança erudita. Ao mesmo tempo, esta se separa da dança popular.

Cabe à dança popular manifestar sentimentos confusos, fortes — a alegria, a inquietude — e manter ritos, cujo sentido original foi perdido, através de movimentos não sujeitos a regras. É o domínio do rondel, da carola e de seus derivados, das danças em fileira de qualquer natureza, cujo tempo e cujos passos, escorregados, corridos ou saltados, são livres. São danças de grupo em que os participantes confirmam sua comunhão segurando-se pelas mãos ou antebraços.

Ao contrário, no contexto fixo da música e da poesia, as danças “metrificadas” serão exercícios em que se exige, antes de mais nada, a beleza das formas; serão as danças das classes desenvolvidas culturalmente, das classes dominantes.

Podemos classificá-las em dois grupos: danças a tempo vivo, *trotto* e saltarelo, e danças em tempo moderado, *ductia*, *nota*, *estampie*.

As últimas são as mais estruturadas. Diferem sobretudo pelo número e pela forma das estrofes a serem dançadas e não pela sua organização geral. São compostas por seções ou *puncta* — nós diríamos estrofes ou estâncias —, desenvolvidas musicalmente segundo o princípio de variação sobre um tema original.

A *ductia* permaneceu puramente instrumental. É composta por três *puncta* ou mais, cada uma comportando duas frases musicais parecidas, divididas por uma cadência suspensiva (pontuação no discurso musical que dá a impressão de uma terminação imperfeita). A primeira frase — A — leva a esta cadência e é chamada “a aberta”; a segunda tende à conclusão definitiva — A’ —, com o refrão — R —, e é chamada “a

fechada” (*clausus*). Temos, portanto, a seguinte construção: A A’ R / B B’ R’ / C C’ R’ / etc.

A *nota* é uma *ductia* menos desenvolvida, que pode ser cantada.

A *estampie* (de *stampare*: bater, porque os dançarinos marcavam o ritmo com seus pés) é, antes de mais nada, instrumental, mas logo se torna cantada. Seu instrumento típico parece ter sido a viela de arco. A primeira *estampie* conhecida, a ocitã *Kalenda maya*, do trovador Raimbaut de Vacqueiras, morto em 1205, foi encontrada na forma cantada. Como a *ductia*, é formada de *puncta*, com “aberta” e “fechada”. Mas o sistema de rima é mais complicado: os versos de cada *punctum* podem comportar uma única rima para o conjunto, uma rima para cada uma das duas frases melódicas ou rimas alternadas em cada estância. O refrão pode ou não ter a mesma rima que a estância ou alterná-la.

Reúne-se normalmente uma dança em tempo moderado a uma dança em tempo vivo; mas se a junção é habitual no fim do século XIII, ainda não é obrigatória.

Como podemos constatar, estamos diante de uma plena retórica literária, musical e coreográfica. A Idade Média inventou a retórica do corpo: um culto da forma pela forma, que, repitamos, parece ser uma constante do espírito francês em todos os campos das artes.

A dança macabra da Guerra dos Cem Anos

Após o desenvolvimento do século XIII, o século XIV estimula uma série de crises.

Em primeiro lugar, a crise da Igreja. Ao reforçar o poder real, o rei Filipe, o Belo, foi lógico consigo mesmo esforçando-se em destruir o domínio da Igreja sobre o Estado, como seus predecessores haviam feito com o feudalismo.

Mas a crise mais grave é de ordem econômica e militar. Apesar de os senhores feudais terem sido levados a dar maior importância aos camponeses na gestão das terras, uma sequência de más colheitas, a partir de 1315, vem mostrar que o país ainda é muito frágil economicamente. Depois, a partir de 1337, começa a Guerra dos Cem Anos, que só acabará de fato em 1453. Em 1346, estoura uma epidemia de peste negra que matará um terço da população. A isto deve-se acrescentar as violências da guerra. No início, uma série de derrotas francesas, ocupação inglesa, guerra civil entre Armagnacs e Bourguignons a partir de 1407, revoltas devidas à miséria: *jacquerie* ao norte do domínio real, Tuchins em Languedoc, Maillotins em Paris, sem contar as razias, os assassinatos das “Grandes Companhias”; começa um século de terror para o povo. Será preciso aguardar 1449 para que Carlos VI reorganize o aparelho estatal.

Neste contexto, não é surpreendente que os intelectuais e artistas atinjam os extremos: pesquisa de uma beleza puramente formal — os grandes retóricos em literatura, o estilo gótico na arquitetura —; gosto pelo paroxismo do trágico — os chorosos da Borgonha, as estátuas-cadáveres de Ligier Richier.

A música completa sua revolução técnica decisiva; torna-se uma arte inteiramente independente.

A dança não é uma exceção nas grandes tendências da época: extremo refinamento da forma, sentido da morte em sua realidade mais brutal.

A evolução da dança nobre, observada no século precedente, prossegue. Não somente a alternância dos tempos lento e rápido torna-se regra (um bom exemplo é o *Lamento de Tristão*), mas os ritmos também são variados. O manuscrito do século XIV (Biblioteca Nacional de Paris) que fornece este *Lamento*, de ritmo ternário, faz com que sua sequência seja uma outra dança com a mesma métrica, a *Monfredina*, e depois uma *rota* binária. A dupla reunião, tempo lento e tempo vivo; ritmo ternário e ritmo binário, se impõe desde o final do século XIV.

Ao mesmo tempo, a carola muda de sentido, não é mais apenas uma manifestação de alegria e torna-se, em muitas ocasiões, uma “dança macabra” (provavelmente do árabe *makhbar* = cemitério). Responde assim a um tema de pregação bem antigo, que apresentava a morte como uma motivação para viver dentro dos preceitos cristãos. Mas, nesta época, o tema torna-se insistente nos sermonários, que o tratam talvez mais de um ponto de vista realista do que teológico. A literatura a ele responde principalmente com as “Peregrinações da vida humana”, de Guillaume de Digueville, e sobretudo com os “Versos da Morte”, do cisterciense Hélinand de Froidemont, literalmente uma sequência de estrofes para a dança macabra. O costume de se dançar em cemitérios, que se iniciou no século anterior, difunde-se para mostrar que a vida é uma carola conduzida pela morte. Conhecemos as pinturas alegóricas ditas “danças macabras”, como as do Chaise-Dieu, da Ferté-Loupière perto de Joigny, de Kermaria perto de Saint-Brieuc, de Vergonnes (Maine-et-Loire), de Meslay-le-Granet (Eure-et-Loir). Mas é preciso observar que são apenas transposições de modelos dançados do fim do século XIV até

meados do século XV. Citemos a dança macabra do cemitério dos Inocentes em 1424, narrada pelo *Journal du bourgeois de Paris*, outra que o duque de Borgonha mandou celebrar em 1449 em sua mansão de Bruges e, finalmente, a que os franciscanos de Besançon executaram na igreja Saint-Jean após seu cabido provincial em 1453. Encontramos três fontes de inspiração: popular, que insiste no realismo; nobre, destinada ao espetáculo; religiosa, com o objetivo edificador.

Pode-se associar a este clima místico-realista as conseqüências orquísticas de uma “epidemia” de coréia ou dança de São Guido que ocorreu no início do século XV na Renânia, atingindo a Itália e passando por Lorraine. Dançava-se para conjurá-la. A procissão dançada de Esternach, em Luxemburgo, cujos passos rituais (dois para frente, um para trás) lembram a pavana, conserva uma lembrança folclórica desta medicação.

Rumo à dança-espetáculo: o momo

Aparece um novo gênero que determinará a forma futura do balé-teatro: o *momo*. O momo (de *momer*: disfarçar-se; *momon*: máscara) — sua correspondente italiana será a *mascherata*, mascarada — é, antes de mais nada, uma espécie de carola burlesca, na qual os participantes estão mascarados e disfarçados. Um dos mais antigos exemplos representados é uma miniatura do *Roman de Fauvel* (século XIII).

Um dos momos mais célebres é o *Bal des ardents* (29 de janeiro de 1393). Froissart narra-o em suas *Chroniques* (Ed. Buchon, pp. 176 ss.): numa festa na

mansão Saint-Paul, por ocasião do casamento do duque de Vermandois com a dama de honra da rainha, o rei Carlos VI — dito o Louco — quis fazer um momo e se disfarçou, com quatro companheiros, de “homem selvagem”. “Estavam cobertos de pêlos, da cabeça à planta dos pés.” Usavam “camisas impregnadas de pez sobre as quais haviam posto grandes quantidades de linho fino (cardado)”. Para reconhecer o rei, o duque de Orléans aproximou uma tocha dos momos. Os cinco começaram a pegar fogo. Três morreram imediatamente, um outro no dia seguinte; o rei foi salvo pela duquesa de Orléans que se jogou sobre ele e abafou o fogo com as dobras de seu amplo vestido.

Estes momos dançavam a mourisca, fato confirmado pela *Crônica de Saint Denis*: “Começavam correndo para todos os lados; davam horríveis uivos de lobo, depois punham-se a dançar a sarracena”.

A mourisca era uma dança pretensamente importada dos árabes. No final do século XVI, Thoinot Arbeau descreve-a: dança binária, escandida por batidas dos pés, substituídas, em caso de cansaço, por batidas dos calcanhares; uma pulseira de guizos era amarrada aos tornozelos dos dançarinos. Os movimentos, em tempo de colcheias, são os seguintes: bate calcanhar direito / bate calcanhar esquerdo (*bis*) — bate calcanhares (pés juntos) / suspiro” (a partitura indica na realidade uma semipausa, *Orchésographie*, pp. 94 ss.).

O momo tornou-se espetáculo quando passou a ser utilizado como atração, como entremez, entre os pratos de um banquete. Charles d’Orléans parece evocá-lo:

Venus sommes en cete momerie
Belles, bonnes, plaisans et gracieuses

Prestz de dancer et faire chière lye
Pour resveiller vos pensées joieuses.*

(*Oeuvres*, Ed. Ch. d'Héricault,
t. I, p. 149, balada III.)

Christine de Pisan (*Le Livre des faicts du sage roi Charles*, XL) conta que, para receber o imperador dos Romanos em 1337, o rei mandou que se representasse, durante um banquete, a tomada de Jerusalém em movimentos ritmados.

Em meados do século XV, a execução do entremez real é acompanhado de um grande fausto. Comprova-o este diálogo, em *Le Mistère du Vieil Testament*, entre Héliab e David, que celebra suas núpcias com Michol:

HÉLIAB: Trompettes, sonnez haultement
Pour resjouir la seigneurie
(*Icy sonnent les trompettes.*
On met les tables.)

DAVID: Faites venir la momerie
Qui est dedens le char enclose...

HÉLIAB: Sus, tost, tabourin, sans séjour,
Entendez à votre morisque
Vous en sçavez bien la pratique
(*Icy dansent la morisque. Après la morisque, ils ostent les tables.*)**

(Ed. J. de Rothschild [E. Picot],
Paris, 1878, t. IV, p. 143)

* Vindas a este momo, belas, boas, agradáveis e alegres, prontas para dançar e para despertar seus pensamentos felizes.

** HELIAB: Trombetas, soem bem alto para alegrar os senhores. (*Aqui as trombetas soam. As mesas são postas.*)

DAVID: Mandem vir o momo, fechado no carro...

HELIAB: Vamos, rápido, tamborim, sem parar. Escute sua mourisca, você sabe praticá-la. (*Aqui dança-se a mourisca. Após a mourisca, tiram as mesas.*)

Entre os momos-espetáculos mais célebres, citamos o *Repas du faisan* em Lille, a 22 de janeiro de 1454. Os duques de Clèves e de Borgonha dão uma grande festa, cujo momento principal é um serviço de faisões durante o qual os senhores presentes fazem um brinde a um futuro reencontro. O entremez representado é evidentemente uma viagem, a de Jasão indo à conquista do Tosão de Ouro (*Chroniques*, de Mathieu d'Escoubly). O casamento do duque de Borgonha em Bruges, em 1468, ofereceu como entremez a entrada

"d'une très grande baleine gardée par deux gayants, laquelle avoit dans son ventre deux seraines et XII ou XIII hommes habillés étrangement. Lesquels hommes et seraines vuidèrent hors la baleine pour dancer, chanter et ébattre et desdits hommes avoit qui combattaient et d'autres qui dansaient" (Escoubly, *op. cit.*).*

Bem estabelecido nas cortes de príncipes do século XV, o momo já adianta elementos do balé de corte que irá se desenvolver cem anos mais tarde: dançarinos, cantores, músicos, carros, efeitos de maquinaria. Mas falta-lhe a alma do espetáculo: a ação dramática coordenada.

Falta-lhe também a diversidade nas danças: apenas a carola e a mourisca são comprovadas.

Os verdadeiros balés com ação dramática mais ou menos embrionária e danças variadas serão encontrados no século XVI. Observemos, todavia, que o hábito da *entré* — no sentido moderno, de número sem ligação dramática rígida com o resto da obra — já era considerado, em detrimento da lógica, e sobreviverá até hoje no balé acadêmico.*

* de uma baleia muito grande, guardada por dois escudeiros, que tinha em seu ventre duas sereias e doze ou treze homens vestidos de forma estranha. Os homens e as sereias saíram da baleia para dançar, cantar e se debater e, entre os homens, alguns combatiam, outros dançavam

O balé de corte

A experiência italiana — Descoberta de um gênero novo, o balé-teatro — Da propaganda à adulação

Enquanto na França as desventuras públicas impunham, durante os séculos XIV e XV, uma semi-estagnação à evolução cultural, a Itália passava por sua Renascença com o *Quattrocento*.

Nunca os franceses foram tão atraídos pela Itália quanto neste período em que, terminada a Guerra dos Cem Anos, o poder central e as finanças restauradas por Luís XI, a unidade territorial completada, o poder e o impulso reencontrados, a França se mostrava impaciente em evoluir. Nunca também os intercâmbios entre os dois países foram tão importantes no plano humano, por intermédio de inúmeros italianos fixados na França — num primeiro tempo, sobretudo banqueiros — ou por ocasião das guerras da Itália, de 1494 a 1526.

No campo do pensamento e das artes, a Renascença francesa passa pela Renascença italiana. Para compreender a evolução da coreografia na França do século XVI, é preciso examinar a do *Quattrocento*.

Um fato importante: é na Itália, nesta época, que se inicia a formação de uma sociedade cortesã, ainda não enrijecida pela etiqueta. Em torno do príncipe, reúne-se gente que tem em comum, não tanto o gosto pela cavalaria, como os franceses, quanto o da *virtu*, o culto

do indivíduo e sua exaltação por meios diretos ou paralelos, uma queda refinada pela elegância intelectual e pelas artes, um estilo de vida que busca o extraordinário. O *Cortegiano* (o “Cortesão”), de Baldassare Castiglione, é um bom exemplo desta camada social. Foi um livro importante para a difusão do espírito de corte na França. Francisco I chamava-o de seu breviário.

A dança de corte assinalará uma nova etapa: desde o século XII, a dança “metrificada” havia se separado, na França, da dança popular. No *Quattrocento*, ela se tornará uma dança erudita, onde será preciso não somente saber a métrica, mas também os passos.

Também, pela primeira vez, surge o profissionalismo, com dançarinos profissionais e mestres de dança. É um fato importante: até então, a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir deste momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo. Além disso, o profissionalismo caminha, sem dúvida, no sentido de uma elevação do nível técnico.

Ao que parece, os professores de dança não pertenciam a um nível social baixo: faziam parte do meio imediato dos príncipes. Vemo-los participarem de festas da corte, das quais são o centro. Ludovico Sforza utilizará seu próprio professor de dança como agente diplomático. Participam, ainda, em Veneza, da vida familiar: nas famílias patrícias, a apresentação da noiva à sua futura família era feita sob a forma de um balé mudo; admitia-se que o professor de dança não somente o organizasse, como também assumisse o papel de pai de família quando este não pudesse comparecer.

Os primeiros documentos escritos do Quattrocento

Textos importantes, verdadeiros códigos de dança, mostram-nos a situação desta arte no *Quattrocento*.

Segundo um testemunho posterior não confirmado (Gian Batista Dufort, *Histoire du ballet*, Nápoles, 1728), o primeiro codificador teria sido Rinaldo Rigoni com seu livro *Il Perfetto Ballerino*, imprimido em Milão em 1468. Mas a obra não pôde ser encontrada. (Observemos que o primeiro livro impresso sobre a dança que nos chegou é *L'Art et Instruction de bien danser...*, editado por Michel Toulouze, em Paris, entre 1496 e 1501.)

O primeiro grande mestre do *Quattrocento* é Domenico da Piacenza (de acordo com o seu local de nascimento, em data desconhecida) ou da Ferrara (de acordo com a cidade onde trabalhou e morreu, em 1462). Temos um manuscrito seu (na Biblioteca Nacional de Paris), o primeiro tratado de dança: *De arte saltendi et choreas ducendi*. Seus alunos, Guglielmo Ebreo (chamado, acredita-se que após sua conversão, Giovanni Ambrogio de Pesaro) e Antonio Cornazzano, deixaram dois manuscritos: respectivamente, *De practica seu arte tripudii* (Biblioteca Nacional de Paris) e *Libro del arte de danzare* (Biblioteca do Vaticano).

A obra de Domenico da Ferrara está dividida em duas partes: uma gramática do movimento, baseada em cinco elementos constituintes da dança: métrica, comportamento, memória, percurso, aparência. (É importante observar que os termos técnicos usados para designar os movimentos coreográficos não têm o mesmo conteúdo corporal que os dos dias de hoje; só terão o mesmo sentido a partir do final do século XIX.

É uma noção a se ter sempre em mente.) A segunda parte enumera os passos fundamentais, dentre os quais nove são considerados “naturais” e três “acidentais” (diríamos “artificiais”). Entre os primeiros: os passos simples ou duplos a volta e a meia-volta (que são feitos sem erguer os calcanhares), o salto (pouco elevado). Os segundos são o *battement* (batida) dos pés, o passo corrido, a mudança de pés. Guglielmo Ebreo considera passos mais variados: tempo de salto, contrapasso e volta, principalmente. O capítulo final é uma autobiografia e uma lista com exemplos de vários balés dos quais o autor participou. Cornazzano é mais intelectual: sistematiza os passos e estabelece regras de colocação. Também fornece exemplos de danças, entre as quais a *mercantia* e a *sobria*, que são o embrião do mimodrama.

O repertório que nos trazem compreende cerca de vinte danças que se reportam à “dança baixa” e ao saltarelo. São marcadas em voz única, sem indicação de valores nem de ritmo, mas com textos explicativos. Excepcionalmente, em Cornazzano, encontram-se danças anotadas em duas vozes: o tenor canta a melodia, a voz de cima segue-a com inúmeros acompanhamentos, típicos das ornamentações improvisadas que serão requisitadas dos instrumentos ainda mais altos, principalmente dos violinos, até o século XVIII.

Podemos perceber um esboço do virtuosismo técnico. Assim, Castiglione nos conta em seu *Cortegiano* que um dançarino da corte da duquesa Elisabetta d'Urbino, Barletta, era célebre pelos seus *duplicati ribattimenti*, *battements* duplos. Ainda, Colonna, em *Hypnérotomachie* (ou *O sonho de Poliphile*), ao descrever um balé em forma de partida de xadrez que teria visto em seu sonho (tema que será retomado com

freqüência mais tarde), indica um encadeamento de giros duplos no ar e giros duplos no chão, agora integrados na escrita acadêmica, mas ainda não conhecidos por Feuillet em 1700. Trata-se de uma imaginação premonitória ou de um encadeamento muito diferente do que conhecemos.

O desabrochar do Cinquecento

No século seguinte, como poderíamos esperar, prossegue a evolução rumo a uma técnica mais exigente.

Dois autores testemunham-no.

Cesare Negri, dito o Trombone (Milão, 1530 — ?)

Negri foi um dançarino e mestre de dança precoce. Segundo seu próprio depoimento, apresentou-se diante do concílio de Trento. Encontrando-se em Malta na época da batalha de Lepanto (1571), dançou numa galera diante dos almirantes vitoriosos. Em 1574, em Milão, organizou uma mascarada com vinte e cinco *entrées* de carros que simbolizavam os movimentos da alma; mais tarde, dirigiu um *brando* na praça ducal, com oitenta e dois participantes da alta nobreza.

Seu tratado, *la Grazia d'amore* (Milão, 1602), foi reeditado de forma mais completa, com um novo título, *Nuove Invenzione di balli* (Milão, 1604). Comporta três partes; a segunda fornece cinquenta e cinco regras técnicas e a terceira, danças com solfas e descrição coreográfica. Aí encontram-se passos novos como o *trango* (meia-ponta), o *salto da fiocco*, espécie de *jeté* girando: tratava-se de tocar, com a ponta dos

pés, num salto, um nó de lenços suspenso ao teto (*fiocco*). Negri foi o primeiro a preconizar os *piedi in fuore*, início do *en dehors*.

Marco Fabrizio Caroso (*Sarmoneta*, ?—?)

Fez carreira em Roma. Seu tratado, *il Ballerino* (1577?) — primeira edição conhecida: Veneza, 1591 —, dedicado a Bianca Capella de Medici, grã-duquesa de Toscana, apresenta uma nomenclatura de passos. Entre outros, encontramos cinco tipos de cabriola, uma feita no ar; *spezzata in aria*, e uma cabriola *intrecciata* (entrelaçada), ancestral, quanto à etimologia, do *entrechat*. Encontramos também o *fioro* (donde veio *ofleuret* ou *pas de bourrée*), o salto tondo *in aria* (giro no ar), o *pirlotto* (pirueta) e o *grosso*, origem do *coupé*.

Em edições posteriores (1600 em Milão, 1630 em Roma), o número de passos *relevés* chega a sessenta e oito. Tudo é acompanhado por solfas.

A dança de corte

Et quand Anglais furent dehors
Chacun se mist en ses efforts
De bastir et de marchander
Et en biens superabonder.*

Esses versos de um tabelião anônimo do Laval, do fim do século XV (citados em *Histoire de la France*, de Georges Duby, Larousse, 1971), mostram bem a energia de três gerações que, em três quartos de século,

* E quando os ingleses foram expulsos, todos se puseram a fazer esforços para construir, e negociar, e trazer a superabundância de bens.

reergueram a França após a Guerra dos Cem Anos. De fato, no fim do século XV, o reino voltou a ser o mais rico e o mais populoso da Europa.

A influência cultural da Itália no início do século XVI é evidente nas artes. O aspecto dos castelos e das vilas mudam; há uma transformação total da arquitetura quando Francisco I confia Fontainebleau a Primatice e Rosso.

Mas no plano do pensamento e da literatura, a originalidade francesa é absoluta. A fundação, mesmo inacabada, do Collège de France garante o triunfo do humanismo e rebate o conformismo da Universidade. A Plêiade, nova escola literária, lança um manifesto nacionalista como primeira publicação: *la Défense et illustration de la langue française* (Defesa e ilustração da língua francesa), de Joachim du Bellay.

A partir de Francisco I, uma verdadeira vida de corte organiza-se pela primeira vez. Ele agrupa fidalgos não titulares de cargos essenciais do Estado, que são confiados a especialistas. Os cortesãos têm vocação para lutar com brio e para procurar o refinamento do comportamento com o objetivo de elaborar uma arte de viver com elegância.

Para esta nova sociedade, a dança, aperfeiçoada pela Itália, será um exercício apaixonante.

As danças de corte da Renascença francesa

Dois documentos fornecem informações precisas: *L'Art et Instruction de bien danser...*, de Michel Toulouze, do início do século XVI; *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau (anagrama-pseudônimo do cônego Jehan Tabourot), mostra, em 1596, o progresso e a diversificação conseguidos.

Toulouze sublinha quase que exclusivamente a “*baixa dança*”. Dança de casais, exclui os saltos e emprega muitos passos que se sucedem sem encaamentos obrigatórios. Passo simples, passo duplo, balanço, modo de andar, conversão são executados em quatro tempos ou *quaternions*.

Arbeau apresenta um exemplo que se estende por uma série de vinte *quaternions*: início no segundo metro — reverência — balanço — dois passos simples — um passo duplo/reinício — um passo duplo/reinício — dois passos simples — três passos duplos/reinício — um passo duplo/reinício — balanço — dois passos simples — um passo duplo — balanço — conversão (Arbeau, *op.cit.*, pp. 25 ss.).

É fácil reconstituir com o corpo este esquema, seguindo-se um texto musical na coletânea principal, o das *Basses Dances de la cour de Bourgogne*.

A *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau, detalha com clareza e precisão os passos de dança do século XVI:

— *Pas de Brébant* (ou de *Brabant*), que é a nova transformação do saltarelo (a *alta danza* dos italianos), alternada, com frequência, com a “baixa dança”.

— *Bransle*. A dança em voga nos dois primeiros terços do século. Dança diferente, de acordo com a região: há uma *bransle* da Champagne, do Poitou, da Borgonha... Dança mimodramática: os *bransles* das lavadeiras, dos tamancos, das ervilhas, do eremita, por exemplo. Pode-se distinguir o *bransle simples*, de ritmo lento (4/4), o *bransle double*, mais vivo (6/4), o *bransle gay*, ainda mais rápido (6/8).

Importam-se danças da Espanha: o *canário*, que Arbeau acha que “parece por demais selvagem”; a

chacona, a princípio viva e licenciosa, tornar-se-á a dança nobre por excelência no século XVII; a *passacale*, que lembra os passeios provocantes das moças nas ruas, mas que se tornará mais tranqüila, sob a forma de chacona. Outras vêm da Itália: a *pavana*, uma das principais danças da época e que continuará predominante no século seguinte, com seus passos escorregados marcados por paradas curtas; o *pazzo mezzo*, bem pouco praticado, mais vivo do que a pavana da qual é ancestral. Da Provença vem a *volta*, dança de casais em que o cavalheiro estreita sua parceira e gira sobre si mesmo fazendo-a saltar. Considerada imoral, é apreciada por Brantôme, pois o salto “fornece com frequência algo agradável de se ver”.

A dança típica do século é a *galharda*. Dançada em seqüências de cinco passos num tempo de 6/4, integrando saltos, *grous*, *coices*, *rus de vache* e *cabriolas*, era uma dança de elevação. O *tordião* era uma variedade da última que se dançava “baixo e perto do solo, numa métrica ligeira e concisa”. A associação pavana-galharda substitui a alternância “baixa dança” — saltarelo, fora de moda.

O repertório, bem rico como podemos constatar, é completado pela *gavota*, uma dança destinada a reinar até o fim do século XVIII. No entanto, Arbeau a considera apenas como “uma coletânea e reunião de vários balanços duplos... dançados em métrica binária” (*Orchésographie*, p. 93).

Mas tratava-se apenas de danças comuns nos bailes da corte. Faltava organizá-las em espetáculo. As condições políticas iriam impor ao poder a utilização do balé como meio de propaganda.

A invenção do balé de corte

A segunda metade do século XVI comporta, de fato, uma sucessão de tensões políticas e de guerras. Após a morte de Henrique II, três partidos lutam pelo poder: a realeza, os Guise e os protestantes. A luta contra os protestantes através da tortura e da morte começara com Francisco I. Henrique II comanda uma repressão brutal. No reinado de seus sucessores, o país será dilacerado por guerras civis que darão ao inimigo espanhol a oportunidade de intervir, diretamente ou não. A unidade do país e a autoridade real centralizadora são colocadas novamente em questão.

No início do século, apresentou-se o problema dinástico, com a subida ao trono de um Valois-Angoulême, pequeno nobre do interior. A sucessão não foi difícil. O mesmo não acontecerá no final do século, quando a morte de Henrique III, sem herdeiros, trará ao poder uma nova dinastia, a dos Bourbons, com Henrique de Navarra, também pequeno nobre, mas protestante e que, no princípio, tinha contra si a maioria dos franceses.

Além das dificuldades dinásticas, as regências: a morte de Henrique II concede o poder nominal a seu jovem primogênito, Francisco II, ao qual sucederão, sem posteridade, mas não sem taras, seus irmãos Carlos IX e Henrique III. O poder realmente será exercido pela rainha-mãe, Catarina de Medici, uma italiana que favorece a vinda de numerosos italianos à corte.

Após o assassinato de Henrique IV, ainda outra regência de mulher, uma outra italiana, Maria de Medici, de 1610 a 1617.

Após a morte de Luís XIII, até a tomada de poder pessoal de Luís XIV (de 1642 a 1661), ainda uma

regente, desta vez espanhola, Ana d'Áustria, sob a qual — e sobre a qual — reinará de fato um outro estrangeiro, um italiano, seu Primeiro Ministro, o cardeal Mazarino.

Esta sucessão de mulheres estrangeiras terá como efeito o enfraquecimento do poder real, subversões e as últimas tentativas da classe nobre de se apossar do poder político: guerras de religião no governo de Catarina, guerra de príncipes no de Maria, frondas no de Ana.

Daí a necessidade de afirmação do poder real como único meio de paz e prosperidade e a de fazer propaganda, não para o povo, cujo peso político continua nulo, mas para os Grandes. Até Luís XIII, o balé será, como constataremos, um meio privilegiado de propaganda. Depois da autoridade real solidamente restabelecida, o balé se transformará de afirmação do princípio monárquico em cerimônia de adulação da pessoa do rei.

O material técnico

Os organizadores de balés tinham as danças da corte à sua disposição. A “baixa dança” desapareceu em meados do século XVI, o balanço e a galharda não são mais empregados no fim do século, a alemanda, a gavota, a pavana, a sarabanda, o *passe-pied*, o *louré*, a *bourrée*, o canário continuam na moda à espera do reino do minueto, por volta do século XVII.

Este era o material da dança: o balé de corte foi, em primeiro lugar, um baile organizado em torno de uma ação dramática.

Outro elemento: a dança geométrica de solo. Demos um exemplo com a “dança num tabuleiro de

xadrez” do *Songe de Poliphile*. O balé de corte se apaixonará pelas evoluções geométricas dos dançarinos: círculo, quadrado, losango, retângulo. Essas figuras eram nitidamente identificáveis, pois os balés eram concebidos para serem vistos do alto. Os dançarinos faziam evoluções numa parte da sala, todos no mesmo nível; na outra parte eram montadas bancadas para os espectadores. Chegou-se até a desenhar letras com fileiras de dançarinos, com maior frequência os monogramas dos soberanos, por vezes o nome da heroína do balé, como Alcina. A este respeito, podemos citar uma historieta de Tallemant des Réaux (*Historiettes*, t. I): A senhora Bar “mandou, certa vez, que se dançasse um balé em que todas as figuras traçassem as letras do nome do rei. — Então, senhor, disse-lhe depois, não notou como todas as figuras compunham exatamente todas as letras do nome de Sua Majestade? — Ah, minha irmã, ele lhe disse, ou a senhora não escreve nada bem ou não sabemos mesmo ler, pois ninguém percebeu o que a senhora mencionou”.

Terceiro elemento: as *entrées* ou *árias*, reservadas a temas específicos ou tradicionais: *entrées* de fúrias, de demônios, de combatentes, cuja dança era livre, ou improvisada e que recorriam muitas vezes à mímica e à acrobacia. Estes combates dançados eram então uma lembrança muito próxima, uma transposição das lides que constituíam as principais festas de corte até meados do século XVI.

O profissionalismo não existia nos primeiros tempos do balé de corte: “coreógrafos”, executantes, eram todos cortesãos, com frequência da classe alta. Pouco a pouco — e, em primeiro lugar, entre as faixas menos nobres, mas que exigiam virtuosismo em atrações como o funambulismo e a acrobacia, inseridas no

balé — apareceram os bailarinos profissionais. Numa segunda fase, que podemos situar por volta de 1635, estes obtiveram um mesmo número de papéis que os cortesãos (cf. *Ballet de la Merlaison*). Numa terceira fase, a partir de 1670, os amadores serão eliminados do palco.

De acordo com François de Lauze (*Apologie de la danse et la parfaite méthode pour l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, s.1., 1623), “há distinções entre as capacidades do amador de corte e as dos bailarinos. Aos últimos reservam-se passos como *fleurets*, pequenos floreios ou balanço de pés, piruetas (no sentido de vários giros violentos ou forçados), cabriolas (nem mesmo meias-cabriolas)”.

Desta primazia do amador sobre o profissional no início do balé provém, sem dúvida, nossa ignorância quanto aos mestres de dança. Só conhecemos o nome dos dois mestres italianos de Carlos IX, Diobono e Bracesco. Daí também o fato de que, até o século XVII, os tratados de dança tenham sido mais obras de reflexão intelectual sobre o balé do que exposições de técnicas.

Não é possível reconstituir exatamente a composição coreográfica dos balés de corte. Duas fontes permitem uma visão fragmentária:

— *Os libretos*. Até 1611, um único libreto havia sido publicado, o do *Ballet comique de la reine*. O hábito de publicar libretos com texto completo só data de Luís XIII. Conhecemos apenas fragmentos, ou de segunda mão, ou ainda por alusões, dos cerca de duzentos e quinze balés compostos anteriormente. E ainda é preciso observar que os libretos só excepcionalmente indicam as danças empregadas.

— *A música*. Resgatamos uma literatura importante de música para dança; a maior parte não é encontrada em edições comuns. Estas danças foram narradas sem indicações, na maioria dos casos, dos balés em que foram utilizadas. Apresentam-se em coletâneas, como os dois tomos de Robert Ballard, do fim do século XVII, a coleção de Praetorius, do início do século XVIII e a posterior, de Philidor, o “anotador” do rei, a quem devemos o conhecimento da maior parte das músicas compostas para as comédias-balé de Molière. Estamos informados sobre a música vocal principalmente pelas *Airs de cour à 4 et 5 parties*, publicadas por Pierre Guéron em 1602. Um importante trabalho de decifração de solfas de alaúde está sendo feito neste momento no CNRS (centro nacional de pesquisas científicas) e revela uma música bem interessante.

A temática dos balés de corte

A mitologia forneceu aos autores de balé a maior parte de seus libretos. Ela está presente em toda parte, mal escondendo os personagens reais. A alegoria, principalmente no século XVII, tem um papel muito reduzido.

A seguir vem a inspiração romanesca, baseada sobretudo em Ariosto e que renova uma velha tradição nacional.

“A ação do balé, escreve o jesuíta Ménestrier, pode ser uma espécie de romance, como o dos Amadis, dos cavaleiros do Sol, de Primalion, etc. Isto faz com que Ariosto forneça há um século um grande número de balés dançados na França e na Itália” (*Des ballets anciens et modernes*, p. 61). Apenas para a França, em cento e cinquenta anos, pudemos descobrir os seguin-

tes balés e tragédias líricas inspirados em *Roland furieux*:

- 1550 — Mascarada de Saint-Gelais, em Blois. Tema de Rogério e Morfisa.
- 1556 — Mascarada em Blois. Tema de Rolando.
- 1610 — *O Ballet de M. de Vendôme*. Tema de Alcina.
- 1618 — *La Folie de Roland*.
- 1653 — *O Ballet de la nuit* (texto de Benserade), dançado para Luís XIV. Tema: Rogério de Bradamante, Medor e Angélica.
- 1664 — *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Tema de Alcina.
- 1685 — *Roland*, texto de Quinault, música de Lully.

E, provavelmente, a lista não é completa.

Podemos acrescentar a influência de Ariosto no teatro, de Garnier a Thomas Corneille, na poesia, de Baïf a La Fontaine, com *Joconde*. A moda “à la Ariosto” manifestou-se até nos *gadgets* da época, por exemplo, numa brincadeira nova a partir do *jeu de l'oie*, o “labirinto do amor”.

Como antítese, encontramos muitos balés burlescos; da mesma forma, na literatura do início do século XVII, o burlesco tem um papel nada negligenciável, que vai das peças fantásticas, quase surrealistas como *Fées de Saint-Germain* (Fadas de Saint-Germain) ao obsceno *Ballet des andouilles* (Balé das linguiças). Tradicionalmente, o período do carnaval — que começava então em janeiro — era festejado com muitos balés, o que também explica a inserção de episódios cômicos em balés romanescos.

A galanteria “pastoral” também era uma fonte de inspiração abundante como reação à rudeza dos cos-

tumes. O sucesso de *Astrée* e o movimento dos *Précieux* podem ser explicados pela mesma razão.

Finalmente, a política estará presente em inúmeros balés até o advento de Luís XIV. Presença por alusão, como no *Ballet comique de la reine* (Balé cômico da rainha) e em *la Délivrance de Renaud* (A Libertação de Renaud), lição política direta, como em *Ballets de Pau et de Tours* ou em *La Prospérité des armes de France* (A prosperidade das armas de França) de Richelieu, e até mesmo um fato político, como a paz de Münster, que inspirou *La Naissance de la paix* (O Nascimento da paz) a Descartes.

Uma tentativa abortada: o balé “metrificado”

Um dos objetivos confessos do humanismo renascente e particularmente da Plêiade era ressuscitar a arte da Antigüidade. É uma restauração da *mousiké* grega — a unidade fundamental da poesia e do movimento —, que foi tentada pela Academia de Música e Poesia, fundada em 1571 pelo poeta Antoine de Baïf e pelo compositor Thibault de Courville:

... pour l'art de musique
Réformer à la mode antique
Les vers mesurez inventer.*

A idéia básica era construir, segundo uma mesma métrica — dáctilo, espondeu, iambo, anapesto —, uma métrica francesa, a partir da qual se modelaria uma métrica musical e uma métrica corporal. Noção puramente teórica: o sistema é possível numa língua acentuada como a grega e a latina; não se pode construí-la

* Para adaptar a arte da música à moda antiga, inventar versos metrificados.

numa língua tão pouco marcada de breves e longas como o francês.

Segundo a teoria de Baïf, chegar-se-ia a um sistema de equivalências; a métrica do coriambo, por exemplo, daria a seguinte equação:

Métrica do verso: — ∪ ∪ / ∪ — / ∪ —

Música: ♪ ♪ ♪ / ♪ ♪ / ♪ ♪

Dança: passo longo, passo breve, passo breve/passos breve, passo longo/passos breve, passo longo.

Não era uma perspectiva isolada, mas a de um grupo coerente e de peso. A casa da rua de Fossés Saint-Victor, local de reunião da Academia, era freqüentada não somente por Carlos IX, mas também pelos bons compositores da época: Claude Lejeune, Jacques Mauduit, Jacques Dufaur. O organizador do *Ballet comique de la reine*, Beaujoyeux, deixa claro que tentava seguir as regras editadas com todo o cuidado. Esta tentativa não foi feita somente em Paris. Em Veneza, em 1600, foi dançado um *Ballo de fiore*, cujo subtítulo era *Contra passo fatto conversa mathematica sopra versi d'Ovidio* (Contrapasso à maneira de conversa matemática sobre versos de Ovídio).

A filiação do balé de corte

Vimos que, desde o século XII, havia sido encontrado na França o princípio da dança metrificada, da dança de corte. Vimos também que os mestres italianos do *Quattrocento* aperfeiçoaram-na, tendo os franceses codificado a técnica da dança. Mas não encontramos em data precoce, na Itália, ações dramáticas traduzidas essencialmente pela dança, não encontramos verdadeiros espetáculos de balé. A *Aminta* de Tasso, criada em 1573 para o príncipe Afonso III

de Este, é apenas uma pastoral em que o texto domina, em que a dança intervém pouco e, ainda, fora da ação. Até a *Ripresentazione di anima e di corpo* (Roma, 1600), de Emilio di Cavalieri, é um oratório. Se o autor prevê “balés” em sua participação ao leitor, são apenas mouriscas e pastorais, apresentadas no prólogo ou nos intermédios.

Ao contrário, na França, entre o momo da Idade Média, os entremezes do século XV, as danças que acompanham as lides da primeira metade do século XV e o balé de corte propriamente dito da segunda metade do século, a transição se fez por pequenas etapas.

Na realidade, durante a Renascença, tantas obras sucederam-se, houve tanto intercâmbio entre os homens da França e da Itália, que a cultura coreográfica chegou a parecer comum. O *Ballet comique de la reine* marca bem esta fusão: o autor é italiano, o gênero, sua técnica de representação e sua ação coreográfica são franceses. Mas antes de se desenvolver completamente, podia-se sentir na França que o balé era inteiramente importado da Itália — no que se refere à técnica —, e Ronsard pôde escrever:

L'accord italien, quand il ne veut bâtir
Un théâtre pompeux, un coûteux repentir,
La longue tragédie en mascarade change.
Il en est l'inventeur, nous suivons ses leçons
Comme ses vêtements, ses moeurs et ses façons.
Tout l'ardeur des Français aime la chose étrange.*

(*Oeuvres*, Éd. Marty-Laveaux,
Paris, 1893, t. VI, p. 310)

* Quando o acordo italiano não quer construir um teatro pomposo, um arrependimento custoso, transforma a tragédia longa em mascarada. É o inventor dela, sigamos suas lições, assim como suas vestimentas, seus costumes e seus modos. Todo o ardor dos franceses ama a coisa estranha.

As tentativas

O balé de corte vai tatear durante cerca de trinta anos, antes de se fixar de modo claro e definitivo.

Quando Henrique II entra em Paris em junho de 1548, são organizadas lides. As crônicas contam que os concorrentes chegavam ao torneio conduzidos por momos disfarçados de amazonas e dançando um esboço de balé.

Em 1550, festeja-se o parto da senhora de Luxemburgo: nove damas de honra de Catarina de Medici, que representam as nove musas, descem de um cenário que simula o Parnaso. Declamam e dançam diante do rei e da corte. Da mesma forma, em 1554, em comemoração à volta do rei a Saint-Germain, representa-se uma mascarada de seis sibilas, entre as quais estão suas filhas, Elizabeth e Claude, e sua futura nora, Maria Stuart.

Mas eis que em 1564 aparece o primeiro balé de corte com seus elementos constituintes, dança, música, poesia, cenário com máquinas, ligados a uma ação dramática: Carlos IX, influenciado por sua mãe, faz uma viagem de propaganda pela França. Em Barle-Duc, perto do feudo de seu rival, o duque de Guise, representa-se um balé com versos de Ronsard, onde se pode ver uma querela dos quatro elementos, dos quatro planetas maiores, cujas desordens são apaziguadas por Júpiter. A alusão é clara: Júpiter, coordenador do mundo, garantia de harmonia e paz, é o rei. Este primeiro balé de corte, ainda bem próximo dos *trionfi* à italiana por sua falta de complexidade, é, porém, bem notável, porque, pela primeira vez, apresenta uma ação dançada; é, na verdade, o primeiro balé de propaganda.

O segundo, de estilo diferente, terá a mesma finalidade. Durante esta mesma viagem, Catarina chegou a Bayonne para encontrar sua filha Elizabeth, casada com o rei da Espanha, Filipe II, que, tendo subornado Guise contra a coroa, não se abalou. Num festim na ilha de Aigüenau, Catarina apresenta aos senhores espanhóis o reino de França, numa mascarada que encomendou a Baïf. De cada lado da aléia que levava à sala de banquetes, grupos de moças que representavam as dezesseis províncias da França executavam danças de sua região: “*poitevines* com a cornamusa, provençais, a *volta* com timbales...” escreve Brantôme. Na sala, onde pastoras “vestidas de ouro e de cetim” serviam, um prólogo que celebrava a paz era cantado pela “fada dos Pireneus” entre “um grande grupo de sátiros músicos”, que precediam um carro onde havia um “rochedo luminoso”. Abrem-se o rochedo e as árvores que o ornavam: de lá descem ninfas que dançam e cavaleiros que combatem dançando. A filiação com o entremez é nítida.

O balé de casamento de Henrique

Mais característico é o balé dançado por ocasião do casamento de Henrique de Navarra e Margarida de Valois, no Louvre, a 20 de agosto de 1572 (fonte: *Mémoires pour l'état de la France sous Charles le Neuvième*).

Em primeiro lugar, foi apresentado um desfile de carros sobre temas marinhos. Um deles, em forma de cavalo marinho dourado, trazia Carlos IX vestido de Netuno, rodeado de príncipes e senhores que dançavam.

Após esta referência ao entremez, veio o balé propriamente dito. Seu acompanhamento eram versos de

Ronsard e a música do cantor-ídolo da época, o castrado Etienne le Roy, cantor da câmara do rei e abade de Saint-Laurent. A ação é dançada na grande sala de Bourbon do Louvre, que vai se tornar o local de representação dos grandes balés por um bom período.

No lado direito, o paraíso com um arco do triunfo e os Champs-Élysées, “um paraíso embelezado pelo verde e por todas as espécies de flores e o céu empíreo, que era um grande círculo com os doze signos, sete planetas e uma infinidade de estrelinhas que provocavam uma grande luminosidade e claridade por meio de lâmpadas e tochas acomodadas por trás”. Lá estavam postadas doze ninfas, “vestidas com bastante riqueza”.

No lado esquerdo, o inferno, “no qual havia muitos diabos e diabinhos que faziam macaquices e arruaça, com uma grande roda que girava cheia de guizos”.

Cavaleiros errantes (Navarra e dois nobres huguenotes) querem se apossar do paraíso, mas um outro partido, o do rei e seus irmãos, rechaçam-nos e os aprisionam no inferno. “Imediatamente descem do céu Mercúrio (Étienne le Roy) e Cupido, dançando e cantando.” O rei e os seus vão ao paraíso procurar as ninfas “que levam ao meio da sala, onde elas começam a dançar um balé bem diversificado, que durou mais do que uma boa hora”. A pedido de Mercúrio, de Cupido e das ninfas (alusão ao casamento que deveria trazer a paz entre católicos e protestantes e ainda aliviar o rei da pressão dos Guise), Navarra e seus companheiros são libertados. Lides e fogos de artifício arrematam a festa.

Ao integrar elementos — entremezes, lides — inspirados no passado, o balé propriamente dito mostra um progresso decisivo em relação ao de Bar-le-Duc: a

ação dramática é clara e diversificada com suas peripecias. O cenário é lógico, engenhoso, pitoresco. O balé das ninfas, porém, não está perfeitamente integrado à ação, mesmo sendo o principal elemento coreográfico.

Trata-se claramente de um balé de propaganda, que expõe alegoricamente o estado da França: os protestantes vencidos serão libertados pela clemência do rei, e a paz será garantida. Propaganda ilusória: três dias depois, seria a noite de São Bartolomeu. Talvez por ser uma afirmação pública da mudança de política que o rei queria, o balé, de certa forma, levou os Guise e Catarina a cometerem o irreparável.

O “Balé dos embaixadores poloneses”

Em 1573, uma importante delegação de nobres poloneses vêm a Paris oferecer o trono ao duque de Anjou, irmão do rei, seu futuro sucessor, sob o nome de Henrique III. Carlos IX, que quer se livrar de Anjou, prepara uma recepção luxuosa. Um balé é composto para a ocasião.

Jean Dorat escreve os versos latinos (que mais tarde serão traduzidos por Ronsard e Amadis Jamyn). Música de Roland de Lassus. Cenário de Mansenius (Mancini?). Autor: Balthazar de Beaujoyeux; este balé é sua primeira criação conhecida na corte.

A obra começa por um prólogo em latim entre a França, a Paz e a Prosperidade. Depois aparece um carro com um rochedo, sobre o qual estão dezesseis ninfas. “Após terem dado uma volta na sala sobre esta rocha, numa parada, como no campo, todas acabaram descendo do rochedo e, tendo se posto em forma de

pequeno batalhão estranhamente inventado, os violinos chegando a trinta, tocando uma ária de guerra bem agradável, elas começaram a marchar ao som da ária de violinos e com uma bela cadência, sem nunca dela sair, e se aproximaram e pararam diante de Suas Majestades e depois, ao dançar seu balé tão bizarramente inventado e com tantos giros, contornos e desvios, entrelaçamentos e misturas, afrontamentos e paradas, nenhuma dama falhou em seus passos, pois estas damas tinham o julgamento sólido e boa memória.” (Brantôme, *Mémoires*)

Apresenta-se finalmente a ninfa de Anjou, que faz o elogio ao futuro rei da Polônia.

Podemos negligenciar as outras festas, como o festim com entremeses oferecido pelos almotacés de Paris a Henrique III, no dia 6 de fevereiro de 1578, que comportava uma “écloga latina e francesa... juntamente com o oráculo de Pã”, os autores sendo Dorat e Baïf.

O “Balé cômico da rainha”

1581 é o ano da criação do *Ballet comique de la reine*, balé de corte característico, o mais conhecido, que fixará o gênero.

Do dia 18 ao dia 24 de agosto de 1581, foi celebrado com extremo fausto o casamento do duque de Joyeuse, um dos favoritos do rei, com a irmã da rainha Luísa, Marguerite de Lorraine-Vaudémont. O rei havia encomendado para as mascaradas e lides versos de Ronsard e Baïf e música de Claude Lejeune. Por sua vez, a rainha quis montar um balé. Como os “fornecedores” habituais estavam ocupados, dirigiu-se a

Balthazar de Beaujoyeux, que havia se qualificado com o *Ballet des ambassadeurs polonais* como organizador destes espetáculos.

Seu nome de origem era Baldassarino da Belgioso. Era um piemontês que, segundo Brantôme, viera para a França com um conjunto de violinos “muito delicado, muito completo”, trazido pelo marechal de Brissac. Fez carreira na corte. Em 1567, foi criado de quarto de Catarina de Medici; mais tarde desempenhou a mesma função junto a Maria Stuart. Participa da vida intelectual da época, pois frequenta a academia de Baïf. Torna-se escudeiro e senhor de Landes. Morre em 1585 (ou 1587). Em suma, uma carreira na corte nem um pouco além da média.

Beaujoyeux emprega os colaboradores disponíveis: para os versos, o senhor de la Chesnaye, esmoler do rei; para a música instrumental, o tocador de baixo e alaúde Lambert de Beaulieu e Fabrice Cajetan, um discípulo de Baïf, que diz compor uma música “metrificada”; para a parte vocal, mestre Salomon, cantor e criado de quarto do rei. Todos de terceira categoria. Realmente era preciso que o gênero do balé de corte tivesse chegado à maturidade para que estes pequenos talentos tornassem sua obra um arquétipo.

Beaujoyeux concebe o balé como uma ação falada, cantada e dançada segundo os costumes da época. Seu assunto são os encantamentos de Circe, tema de Homero que era da ordem do dia, pois Agrippa d'Aubigné afirma em suas *Memórias* que, desde 1573, tempo em que era escudeiro de Henrique de Navarra em Londres, havia “concebido Circe”.

A obra não ficou pronta a tempo. Só foi apresentada no dia 15 de outubro na grande sala Bourbon do Louvre.

Mas Beaujoyeux havia refletido sobre as experiências precedentes e sentido que a lógica do balé de corte era a de um “teatro total”. Escreve claramente no prefácio de seu libreto: “Não se deve atribuir tudo ao balé sem prejudicar a comédia... Assim, animei e fiz falar o balé e retumbar a comédia e, acrescentando representações e ornamentos ricos, raros, posso dizer ter contentado, em um corpo bem proporcionado, os olhos, os ouvidos e a compreensão”.

O cenário é conhecido através do único documento iconográfico que possuímos sobre este balé: uma gravura que ilustra o prólogo.

O rei e a rainha ficaram sob um dossel no fundo da sala. Ao seu redor, o público nas bancadas. Diante deles, do lado direito, a pequena mata e a gruta de Pã, do lado esquerdo, a “abóbada dourada” do céu, feita com nuvens pintadas, iluminadas por dentro, que servia de tribuna para os cantores e músicos. Na extremidade da sala, o espaço cênico: não havia cenário, mas sim, pintados num mesmo plano, os jardins e o palácio de Circe, tendo de cada um dos lados uma passagem para os carros e os atores. As pinturas eram de Jacques Patin, pintor do rei. Pode-se notar a semelhança desta cenografia com a do balé para o casamento de Navarra.

“Às dez horas da noite, depois que se fez silêncio, escutou-se imediatamente atrás do castelo (de Circe), uma nota de oboé, cornetas, sacabuxas e outros instrumentos doces de música.” Começava o balé que deveria durar cinco horas e meia.

Tratava-se de uma enorme máquina mitológico-galante com intenção política subjacente, organizada em um prólogo e seis *entrées*:

— *Prólogo*. Um nobre, que escapou do palácio-prisão de Circe, pede o apoio do rei contra ela.

— *Primeira entrée* — Ao redor de Tétis (o compositor Beaulieu) e Peleu, estão num carro as nereidas e os tritões dançarinos (a rainha Luísa, o príncipe de Lorraine, os duques de Guise, de Nevers e o próprio Joyeuse), assim como oito tritões cantores. Circe aparece e petrifica-os.

— *Segunda entrée*. Mercúrio entra com um grupo de ninfas; dá vida aos “petrificados”, aspergindo-os com um líquido. Circe os petrifica novamente, inclusive Mercúrio e seu séquito, e depois os leva prisioneiros a seu castelo.

— *Terceira entrée*. As dríades e as ninfas da floresta imploram a Pã, que promete ajudar.

— *Quarta entrée*. Minerva aparece num carro em forma de serpente, rodeada de Virtudes.

— *Quinta entrée*. Júpiter desce do céu sobre sua águia.

— *Sexta entrée*. Pã se junta a eles, seus sátiros “armados de bastões nodosos e cobertos de espinhos”. Todos atacam o castelo. Júpiter aprisiona Circe e entrega-a ao rei.

— *Final*. Pela primeira vez, é dançado um final que se tornará tradicional no balé de corte: o grande balé do qual participam todos os nobres — dançarinos, em trajes que se tornarão também tradicionais — penacho na cabeça, máscara em geral dourada, túnica curta que deixa as pernas nuas, borzeguins flexíveis que vão até o meio da barriga da perna. Quando o rei participa, tem nos braços laços de fitas.

Finalmente começa o baile para toda a corte.

O gênero está definitivamente fixado com suas banalidades e achados: prólogo em homenagem ao rei, *entrées* em diversos tons, que se inscrevem numa ação coordenada psicologicamente, uso do canto e da

dança misturados; a poesia declamada, um outro elemento, logo será transformada em recitativa, mas o uso dos “versinhos” dedicados aos personagens sobreviverá.

O cenário ainda é estático. Logo comportará mudanças visíveis. A cena à italiana será utilizada, e as máquinas serão aperfeiçoadas.

Não temos uma partitura completa da obra; não sabemos, portanto, que tipos de dança foram executados, mas a maioria, com certeza, foi extraída do repertório de danças da corte. Temos somente uma certeza: a dança geométrica foi utilizada para o final da obra. Em seus comentários no libreto, Beaujoyeux indicamos “uma *entrée* de quinze figuras, dispostas de maneira tal que, no final do trecho, todas se voltassem sempre para o rei; diante de sua Majestade, dançaram o grande balé com quarenta trechos ou figuras geométricas... ora em quadrado, ora em roda e de muitas e diversas maneiras, e logo em triângulo acompanhado por algum outro pequeno quadrado e outras pequenas figuras. No meio deste balé, constrói-se uma cadeia composta de quatro entrelaçamentos diferentes”.

Deve-se notar que o espaço, então, só é utilizado em quatro direções, as perpendiculares dos cantos da sala. Atualmente utilizamos oito direções, as perpendiculares e as diagonais. A utilização das quatro direções será regra até o século XVII, inclusive, como indica a *Chorégraphie* de Feuillet.

Beaujoyeux tinha consciência de ser um inovador. Afirma com ênfase em seu *Adresse au roi de France et de Pologne* (Mensagem ao rei da França e da Polônia): “...E como as carnes deliciosas que uma estação nega à outra, ou de que uma região é mais privilegiada do que regiões vizinhas, são conservadas por meio da

gordura e transportadas, despertando admiração pelo território que as possui, também esta refeição de espírito que os senhores consideraram agradável e que ainda não cresce em qualquer outro lugar a não ser no território que os obedece, conservada no açúcar das boas graças dos senhores, temperada por sua aprovação e preservada na caixa deste pequeno monumento (seu libreto), possa conceder a todas as nações saborear o néctar, a ambrosia com a qual os senhores se deleitaram e satisfizeram os apetites de seu povo”.

O *Ballet comique de la reine* fixou o arquétipo do balé de corte. O gênero será aperfeiçoado em sua forma, tornar-se-á mais refinado, mas não mudará, não evoluirá em profundidade até se apagar, o interesse da corte voltando-se para outras artes, no final do século XVII.

Durante um século, o balé de corte explorará a fórmula estabelecida em 1581. Irá se espalhar pelas cortes da Europa e, curiosamente, sobreviverá até meados do século XVIII nos balés organizados pelos jesuítas em seus colégios.

Três lições dançadas de política

Não seria o caso aqui de analisar ou enumerar a imensa quantidade (quase mil) de balés de corte.

É preciso, porém, reservar um lugar especial para os *Ballets de Pau et de Tours*, três balés curtos, mas que mostram claramente a sua finalidade política.

Catarina, regente de Navarra, irmã de Henrique de Navarra, era amante de seu primo, o conde de Soissons que, para ficar junto dela, havia desertado do exército. Henrique queria que ela se casasse, por questões políticas, com o príncipe de Bar. Ela recu-

sava e mantinha Soissons junto a ela em Pau. O *Ballet de Pau* (23 de agosto de 1592) pode ser considerado como uma primeira intimação pública à princesa, sob a forma de alusão transparente.

Após um prólogo que louvava a beleza de Catarina, dois cavaleiros franceses e dois *béarnais* começam a discutir: os primeiros querem casá-la na França, os outros se opõem a isto. Dançando um *passo mezzo*, aparece Mercúrio, anunciando que Júpiter e Apolo resolveram que um combate decidiria o destino da princesa, um combate que não se travaria entre cavaleiros, mas entre ninfas, duas de Diana, duas de Cupido. As últimas ganham. A honra se salva, e Catarina se casará na França. O grande balé celebra a paz futura.

Como a lição não foi ouvida, Henrique manda trazer sua irmã a Tours, sua própria corte estando em Amboise. Donde duas novas advertências, os dois *Ballets de Tours*.

O primeiro, também chamado *Ballet de Madame* — março de 1593 — apela às alegorias, Amor, Razão, e à Diana e dez ninfas. Em três *entrées*, Razão e Diana vencem o Amor; Diana toma suas flechas, dando-as à Razão, que as entrega ao rei.

O segundo, também conhecido como *Ballet de Madame de Rohan* — maio de 1593 —, coloca em cena Medéia, uma sibila, quatro ninfas, dois cavaleiros espanhóis e dois franceses — a França estava em guerra fria com a Espanha, que havia enviado forças para apoiar o partido católico hostil à ascensão de Henrique ao trono. Num prólogo e seis *entrées*, Medéia, a maga, que é do partido espanhol, é vencida pelos franceses, auxiliados pelas ninfas. Antes da batalha, a sibila havia previsto que somente a união de Catarina

e Henrique numa política comum poderia quebrar o encantamento da feiticeira. Os espanhóis, que haviam sido feitos prisioneiros, são entregues a Henrique, Medéia à Madame.

A poesia declamada é mais usada do que o canto. É verdade que esses balés foram rapidamente improvisados. Na França, a evolução irá no sentido da dupla música vocal-dança; na Inglaterra, em direção da dupla texto falado-dança: será o *mask*, forma teatral ilustrada sobretudo por Ben Johnson desde 1605.

A partir do advento de Henrique IV, o balé de corte floresce: de 1594 a 1610, descobrimos traços de cento e cinquenta e seis balés ou mascaradas. Mesmo em 1611, um ano após o assassinato do rei, haverá doze. Neles dominam dança, música e poesia, em detrimento dos cenários e trajes. Com exceção de um *Ballet des cinq nations*, em 1598, por ocasião do batismo de um bastardo do rei e da duquesa de Beaufort, e do *Ballet de M. de Vendôme*, a 12 de janeiro de 1610, quase todos são balés burlescos e até grosseiros.

Sem dúvida, a falta de refinamento na corte de Henrique é um dos motivos do aviltamento do balé de corte, mas é preciso observar que, durante a década que segue as guerras de religião, observa-se uma espécie de vazio na inspiração literária e artística, antes do grande impulso que acontecerá no primeiro terço do século.

No plano da cenografia, houve uma inovação importante em *Arimène*, pastoral dançada em Nantes, em 1596, para o governador da Bretagne, o duque de Mercoeur. Há uma cena com uma inclinação de 6%. Os cenários foram pintados sobre as superfícies de pentágonos; sua manobra, operada por um maquinista debaixo deles, permitia mudanças visíveis pelos es-

pectadores. Este método, inventado pelos trágicos gregos do século IV a.C. — os *periaktoi* —, redescoberto na Itália do século XVI, é utilizado na França por Ruggieri, antigo astrólogo da rainha-mãe, agora cenógrafo. Além disso, a maquinaria comportava um globo que descia dos arcos, onde estava Júpiter, em meio a trovões e raios.

O *Ballet de M. de Vendôme* ou *Ballet d'Alcine* (12 de janeiro de 1610) assinala um progresso notável. Pela primeira vez, procura-se alternar cenas nobres com cenas cômicas. O procedimento será normal dali por diante.

O tema é de *Roland furieux* (cap. VI e VII), mas é interpretado com uma fantasia barroca. O prólogo dá o tom, apresentando o “senhor Gobbemagne, *consaltotier* da ilha dos macacos”, com escravos mouros e turcos, cantores ou dançarinos, e um cortejo de violinos disfarçados de “macacos verdes”. Na primeira *entrée*, Alcina faz dançar os cavaleiros que ela transformara em enormes torres e donzelas, potes de flores e mochos, moinhos de vento e baixos de viola (Picasso não inovará com *Parada*, em 1917). As ninfas escrevem dançando o nome de Alcina. Há combates de anões “em cabriolas”. Basta o olhar do rei para desencantar os cavaleiros, enquanto o palácio de Alcina rui em chamas. A *entrée* final é dançada por cavaleiros que “escrevem” figuras geométricas representando “o alfabeto dos druidas encontrado num velho monumento”.

No plano da ação dramática, os progressos são nítidos: Alcina é um personagem vivo e não uma alegoria, com sentimentos que vão da soberba ao desespero. No plano coreográfico, há maior criatividade, as danças são mais variadas, desde a “geometria” das ninfas e

cavaleiros até à liberdade do combate de anões. Também há progresso na cenografia: o decorador, Senhor de Francine (Francini, intendente geral das Águas e Fontes), utiliza telas com contrapesos e chassis rolantes que permitem a cena final. Mas a disposição geral não mudou: os dançarinos são vistos no mesmo plano, diante do cenário e não dentro dele. Finalmente, progressos no plano musical: a orquestra se torna mais importante. Os doze violinos “macacos”, colocados numa tribuna, tocam em cinco vozes: alto, contralto, baixo, *quinta pars*, barítono. O recitativo substitui a declamação. O balé falado está morto.

O sucesso foi grande: foi preciso reprisar o balé três vezes. No entanto, temos um descontente, Pierre de l'Estoile, que anotou em seu *Journal*: “Mostraram-me hoje o *Ballet de M. de Vendôme*, nova obra insípida impressa, que engordará a coletânea de bobagens destes tempos”. É verdade que havia uma grande diferença entre o libreto, pueril, e a representação, surpreendente.

Um balé de política externa: o “Balé de Minerva”

Em 1610, Luís XIII tem nove anos. A regente, sua mãe, Maria de Medici, tenta, em primeiro lugar, conciliar os príncipes através de doações importantes. Em 1614, eles se rebelam e ameaçam provocar uma revolta dos protestantes; os parlamentos se agitam, principalmente o de Paris. Os estados gerais têm de ser reunidos de outubro de 1614 a fevereiro de 1615. A regente decide fortalecer sua autoridade destruindo as alianças desejadas pelo rei falecido e tentando se aproximar da Espanha. Conclui um duplo casamento espanhol: sua filha Elizabeth une-se a Filipe IV de

Espanha e Luís fica noivo de Ana d'Áustria. (A filha de Elizabeth seria Maria Tereza, prima e futura esposa de Luís XIV.)

Realiza-se então, antes da partida de Elizabeth, um balé que mistura a auto-satisfação publicitária com a poesia cósmica: o *Ballet de Minerve* (19 de março de 1615). A multidão era tão grande que a *première* foi agitada, e a obra teve de ser dançada também a 22 de março, sempre na sala do Bourbon do Louvre.

Autor: o poeta de corte Étienne Durand (tinha a renda da venda de 2000 livros por ano), com a colaboração de Malherbe. Compositores: Antoine Boesset, superintendente da música do rei e seu sogro, Guédron. Uma inovação: eles substituem o recitativo, decididamente pouco conforme ao gosto francês, por coros.

Após o prólogo da Noite, a entrada dos Vapores noturnos. As sibilas predizem a grandeza da França. Seguida pelo Sol num carro, a Aurora atravessa o céu. Mudanças à vista do público: a terra, os rochedos, as ondas; dançarinos, pastores e tritões anunciam a vinda de Minerva. Ela triunfa sobre um carro levado por Amores, seguida de amazonas, coroada pelo Renome e pela Vitória. Anuncia-se a idade de ouro, benfeitoria de Maria-Minerva:

Un siècle renaîtra comblé d'heur et de joye...
Tous métaux seront or, toutes fleurs seront roses,
Tous arbres oliviers;
L'an n'aura plus d'hyver, le jour n'aura plus d'ombre
Et les perles sans nombre
Germeront dans la Seine au milieu des graviers.*

* Renascerá um século pleno de felicidade e alegria.../ Todos os metais serão ouro, todas as flores, rosas,/ todas as árvores, oliveiras;/ o ano não terá mais inverno, o dia não terá mais sombra/ e um sem número de pérolas/ germinará no Sena, em meio ao cascalho.

É o início de um gênero que vai se impor dali por diante: a representação com máquinas, em que o único objetivo da trama dramática é o de servir o efeito cênico. Mas a obra marca um progresso decisivo no plano coreográfico: o balé de corte atinge a maturidade. O cenógrafo é Francini. Mandou construir um cenário de seis pés de altura por oito toesas, em quadrado, ligado à sala por planos inclinados. A Noite apresenta-se diante de uma tela-cortina. Por trás, chassis rolantes, chassis poligonais, telas com contrapeso, alçapões permitem a mudança instantânea dos cinco cenários. As entradas e saídas se fazem por aberturas reais do próprio cenário. Pela primeira vez, os dançarinos movimentam-se *dentro* do cenário.

“A Libertação de Renaud”... e de Luís

O governo de Maria de Medici está desacreditado, sua equipe ministerial muda incessantemente, o verdadeiro poder pertence ao favorito Concini, marechal d'Ancre, detestado por todos. Luís XIII, que, com dezesseis anos, é maior legalmente, continua afastado dos negócios; passa seu tempo a caçar com seu favorito Luynes. Os príncipes levantam tropas contra Concini, que manda prender seu chefe, Condé.

Com o balé cujo tema escolheu na *Jérusalem délivrée*, de Tasso, e que encomendou a Étienne Durand, Luís anuncia sua vontade de intervir, de assumir efetivamente o poder, o que fará a 21 de abril do mesmo ano, ou seja, três meses depois, com o assassinato de Concini. O tema é duplo: libertação do herói e grandeza do rei.

O papel de Renaud era desempenhado por Luynes,

o próprio rei figurava em duas *entrées* (um demônio do fogo e Godefroy de Bouillon).

O prelúdio se passa diante de uma cortina, que representa o palácio de Armide. O primeiro cenário é um rochedo cheio de nichos, onde estão os demônios. (o rei e doze cortesãos). Renaud está ao pé da rocha. Dança dos demônios. O segundo cenário mostra o jardim encantado de Armide. Uma ninfa quer seduzir os soldados que vieram procurar Renaud. Eles resistem; ela é substituída por monstros híbridos: mochos-juizes, cães-camponeses, macacos-donzelas. Os soldados continuam impávidos, Renaud canta e dança o poder do amor. Um guerreiro estende-lhe um espelho. Renaud vê nele sua covardia. Arrasado e furioso consigo mesmo, ele se deixa levar. Terceiro cenário, o jardim devastado: Armide chama os demônios para socorrê-la, eles aparecem sob a forma de caracóis, caranguejos, tartarugas. Ela os transforma em velhas que caçam dela e levam-na para fora do palco, enquanto o palácio desmorona. Quarto cenário: um carro-bosquezinho transporta os soldados de Godefroy de Bouillon, que cerca Jerusalém. Diálogo de Renaud com um eremita, que completa sua conversão em uma cena de superespetáculo, com um coro de noventa e duas vozes e quarenta e cinco instrumentos. Quinto cenário: Renaud se rende na tenda de Godefroy, a quem os senhores homenageiam, jogando-se a seus pés como diante de um deus.

Há um duplo significado político no balé; o próprio libreto dá a chave: demônio do fogo, o rei quer “purgar seus súditos de qualquer desobediência”. Na cena final, o rei estabelece pela primeira vez, prefiguração do que será gradualmente elaborado e completado por Luís XIV, uma etiqueta de distanciamento.

Num cenário muito avançado, o contraste das danças é habilmente explorado: dignidade da dança dos demônios purificadores, dos cavaleiros cortesãos, em oposição com o burlesco dos demônios da feiticeira. Além da significação política desta oposição, deve-se ver nela um reflexo da dupla tendência presente na literatura da época: o grandioso melodramático com *Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau, de 1621, *Parthénée*, de Gomberville, de 1622, e o realismo cômico do *Francion*, de Sorel, publicado em 1623.

“A aventura de Tancredo na floresta encantada”

Após um outro balé “cavalheiresco”, *la Folie de Renaud*, cujo texto é de René Bourdier, substituto de Durand, que passou pelo suplício da roda e foi queimado em Grève por ter escrito panfletos contra Luynes, eis uma obra de mesma inspiração, *l'Aventure de Tancrède en la forêt enchantée* (12 de fevereiro de 1619), que chama a atenção pelo progresso que assinala no plano da coreografia pura.

O balé, extraído da *Jérusalem délivrée*, de Tasso, foi encomendado por Luynes. Celebra, portanto, sua glória e a do rei em três atos e quatro quadros. Texto de Porchères e Bordier, música de Guédron e Belleville, maquinaria de Francini; há até um pirotécnico, Horace Morel, oficial de artilharia. O relato do balé nos é dado por Scipion de Gramont, que não esconde o papel de Luynes: “É o senhor, meu senhor, escreve, que, com sua prudência e felicidade, desfez as cadeias não de uma floresta encantada, mas de todo um reino enfeitado por sua própria desgraça”.

Após um prólogo em que se vê o cerco de Jerusalém, o primeiro ato é consagrado à floresta: o mago

Ismen, aliado de Saladin, combate com os seus sátiros, silvanos e dríades os lenhadores que constroem máquinas de cerco. Tancredo e os cavaleiros rechaçam os demônios. A floresta arde. Trevas. No segundo ato, Tancredo liberta Clorinda, aprisionada num cipreste mágico. No terceiro ato, anjos músicos e cantores descem duas vezes no palco transformado em templo. No último ato, triunfo: os conquistadores da Palestina cantam louvores ao rei e a seu favorito.

Aqui as danças são adaptadas às situações, têm valor descritivo; as danças de corte se alternam com danças “cadenciadas”, por vezes geométricas. Não falta o patético, como o reencontro de Tancredo e Clorinda (Monteverdi só escreverá o *Combattimento* em 1624). O efeito cênico é procurado com insistência: no primeiro ato, quando da entrada das divindades do inferno, Plutão, numa dança do fogo, queima a coroa de Proserpina, que acende a coroa de Charon; este transmite a chama às doze divindades que, entrando de três em três, dançam seu balé, “considerado o mais bonito devido a tantas chamadas e luzes, que provocavam tanta diversidade”.

Mais do que a *Délivrance de Renaud*, a *Aventure de Tancrède* conseguiu associar ao superespetáculo uma dança e uma música muito evoluídas.

O balé barroco

Os balés mitológicos se sucedem em meio a balés burlescos na abundante produção coreográfica da época de Luís XIII, que assiste ao apogeu do balé de corte. Entre os balés burlescos, devemos reservar um lugar especial ao *Ballet de la douairière de Billeba-*

haut (1625), uma bufonaria em que desfilam animais exóticos, elefantes e camelos que trazem visitantes dos quatro cantos do mundo para participar da recepção oferecida pela viúva nobre de Billebahaut, uma velha coquete, avançada na idade e grotesca, em homenagem a seu apaixonado, Fanfan de Sotteville.

Também podemos citar o *Ballet des fées de la forêt de Saint-Germain*, onde se sucedem Guillemine, fada da música, Gilette, “a temerária”, fada dos jogadores, Jacqueline, “a ouvida”, seguida por um cortejo de milagres, Alizon, “a rabujenta”, com “cortadores de cabeças” e médicos e finalmente Macette, “a saltitante”, fada da dança.

Também uma menção à mascarada *l'Entrée en France de don Quichot de la Manche*, em que fadas, “Amadis desencantados”, gigantes e anões acotovelam-se numa paródia alegre, com um toque de exotismo dado pelo embaixador da China e pelo “Infante das ilhas afortunadas”.

Ainda uma menção ao obsceno *Ballet des andouilles*, pois ele representa o gênero da *boutade*; basta citar os versos da *entrée*, onde aparecem Coquefre-douille, o senhor de Nonson e da Nigaudière, “tão bobo pela frente quanto por trás”:

Voici des masques de renom
Qui vous apportent un momon
Afin de réjouir les dames
Car ils portent entre ses plats
La figure d'un certain cas
Dont elles apaisent leurs flammes.*

* Aqui estão máscaras famosas/ que representarão um momo/ para divertir as senhoras,/ pois carregam entre seus pratos/ a representação de um certo caso/ cujas chamas as senhoras apagarão.

Luís XIII apreciava muito os balés. Não somente participava deles como ator (ele gostava dos papéis de grotescos mal vestidos e dos de mulher, o que permite uma abordagem de sua psicologia ainda negligenciada pelos historiadores), como também compôs uma *suite* em dezesseis *entrées*, o *Ballet de la Merlaison*, narrado por *l'Extraordinaire de la gazette*, de 22 de março de 1635: “Dançado pelo rei em seu castelo de Chantilly na quinta-feira, 15 de março, às sete horas da noite, diante de tal afluência de senhores que se acreditava estar em Paris e não em Chantilly, e ainda no dia 17 de março, em Royaumont; tudo provocou admiração, mas principalmente a rapidez do rei, que não desperdiçou as horas geralmente gastas para compor um balé (cujo assunto era a caça ao melro, que muito agrada à Sua Majestade no inverno) e para inventar os passos, as árias e as vestimentas, pois tudo foi invenção de Sua Majestade”. Não havia intriga, apenas a narração de uma caçada com picadores, falcoeiros, colocadores de redes, caçadores com reclamos, pistoleiros, um albergueiro e sua mulher (dançada pelo rei), um fazendeiro e sua mulher (o rei), a alegoria da Primavera que conclui a caçada. Nada que valha os elogios de *l'Extraordinaire*: “Mas o que não é menos maravilhoso é que todos estes divertimentos não fazem com que Sua Majestade falte a um conselho ou deixe de cuidar da honra desta coroa”.

Lembremos também Richelieu, compositor de balés, depois de haver escrito tragédias. Seu *Ballet de la prospérité des armes de France* (1642) é uma obra com máquinas que exalta as vitórias francesas e sua política. Em cinco atos, vemos o “Hércules gaulês” restabelecer a Harmonia e vencer o Inferno, os cercos de Cassel e de Arras apoiados por Palas, uma vitória no

mar com sereias que cantam a glória da França, Júpiter que coloca a maçã do “Hércules gaulês” sobre seus ombros, como se “lhe implorasse de se contentar com estes feitos”, as brincadeiras burlescas dos sete marqueses montados sobre “rinocerontes”. Finalmente, abaixa-se a cortina de fundo e apresenta-se os tronos do rei e da rainha numa sala dourada.

Durante a sua estadia na corte de Cristina da Suécia em dezembro de 1649, o sisudo René Descartes também compôs um balé, *La Naissance de la paix*, cujo tema era a paz de Münster, um dos elementos do tratado de Westfália em 1648. (Bibliografia: *Correspondance* de Descartes, Ed. Adam et Tannery, t. V. p. 457; o estudo de W. MacStewart, “Descartes and poetry” em *Romanic Review*, t. 29, 1938, pp. 217 ss.; a adaptação radiofônica feita por Aragon, não comerciável.) Alegoria da Terra, dança de Apolo com Palas, desfile de voluntários, queixas dos camponeses, sua alegria, tudo conforme aos cânones da época.

O balé de corte fora da França

A partir de 1600, o balé de corte francês foi imitado na Itália. A moda se espalhou em seguida por todas as cortes da Europa. Dançava-se à francesa, com temas idênticos, em Bruxelas, Luxemburgo, em Trêves, nos Países Baixos, na Dinamarca, em Roma.

Na Inglaterra, estão na moda músicos e professores de dança franceses. Nicolas Lanier escreve recitativos para *masques*: *The Saylor's Masque*, *Lovers made men*, *The Masque*. Em 1617, é dançado o *Ballet de la revanche du mépris d'amour*, de Marc de Mailliet. A própria rainha dança grotescamente “rodeada por doze de suas damas que havia ensaiado desde o Na-

tal” (Salvatti, embaixador de Veneza em Londres, *Correspondance*).

A expansão mais durável do balé de corte foi na corte de Turim, onde reina a duquesa de Sabóia, Cristina, irmã de Luís XIII. A biblioteca nacional desta cidade conserva treze manuscritos de balés, onde cada *entré* é representada por uma miniatura: é a coleção mais completa do gênero que possuímos.

O balé de corte fora da corte

A moda do balé de corte logo saiu do contexto da corte. Em 1632, aparece o primeiro empresário de dança, Horace Morel, o ex-oficial de artilharia, autor dos fogos de artifício de *Tancrède*. No Jeu de Paume do pequeno Louvre — dezoito toesas de largura por oito, ou seja, trinta e cinco metros por quinze e meio; a grande sala do Louvre tinha quarenta e nove metros por quinze — oferece ao público pagante, em 1632, o *Ballet de l'harmonie*, o dos *Effets de nature*, em 1633, os dos *Cinq sens de la nature*, o *La Puissance d'amour*, o *Grand Demogorgon*, a partir de libretos de Guillaume Colletet, o “poeta enlameado”, de quem Boileau caçoa. Ele se arruinará.

Conservamos alguns balés executados por particulares, magistrados ou grandes burgueses por ocasião de casamentos e festas. Também dançava-se nas casas dos nobres, nos grandes casamentos, nas entradas solenes nas cidades.

O mais curioso é talvez o hábito dos jesuítas de dançarem em seus colégios balés exatamente calçados no esquema do balé de corte. Sabemos que mandavam encenar tragédias em latim ou em francês como exercício escolar e com o objetivo de edificação.

Conhece-se menos a sua utilização da dança. Aliás, foram os únicos a praticá-la no século XVII. As faculdades da Universidade ignoravam-na, os oradores condenavam-na com *nuances*; as Petites Écoles de Port-Royal consideravam-nas um horror.

Em 1614, em Bruxelas, os jesuítas representaram o *Jeu de la conversion de saint Guillaume d'Aquitaine*, com entreatos dançados. Em 1622, em Pont-à-Mousson, organizaram uma procissão dançada com representações em homenagem à canonização de Santo Inácio e São Francisco Xavier; em 1622, em Lyon, oferecem ao rei, por ocasião de uma viagem, um outro espetáculo com danças sobre a batalha de Bouvines.

Em seu colégio de Avignon, apresentaram vinte e sete balés que prolongam até meados do século XVIII a mecânica dos balés de corte. Apreciadores de espetáculos em seus estabelecimentos, os jesuítas eram muito rígidos quanto às representações que vinham de fora: seu *Ratio studiorum* proíbe aos externos assistirem a representações e até a execuções públicas *nisi forte ad supplicia hereticorum* (talvez até a suplícios de hereges).

Os profissionais da dança

Os primeiros organizadores e participantes de balés eram personagens da corte, exceto os acrobatas e funâmbulos. Os mestres de dança trabalham as *entrées* mais difíceis, principalmente as danças geométricas. Saint Hubert (*La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, 1641) estima que é necessário haver um mestre “para três ou quatro *entrées*”; de acordo com ele, um balé real “compõe-se geralmente de

trinta *entrées*, um belo balé de vinte *entrées* e um pequeno balé de dez ou doze”.

Entre estes “mestres”, geralmente também violinistas, conhecemos Jacques Cordier, conhecido como Bocan ou Bocquain, professor de dança da rainha e da senhora Henriette, em 1622; parece ter iniciado sua carreira na Inglaterra como professor de dança e coreógrafo. Mais célebre foi o senhor de Belleville, “regente dos balés de Sua Majestade”. Foi o organizador dos balés de Luís XIII, compositor e coreógrafo de *la Délivrance de Renaud* e de *Tancrède*.

No *Ballet de la Merlaison*, cuja distribuição de papéis foi conservada até nossos dias, ao menos um terço dos dançarinos são profissionais, próximos do rei e dos grandes senhores, em igualdade de papéis: um destes profissionais é o mestre Pierre de la Croix de Lorraine, que faz o papel de hoteleiro — “senhor de Haynault”; no papel de mulher do hoteleiro está Luís XIII.

Depois da morte de Luís XIII, em apenas trinta anos os profissionais eliminaram completamente os amadores. É verdade que, nesta data, o balé de corte também está prestes a desaparecer.

Capítulo 5

A invenção da dança clássica

A ópera italiana “recheada” — A sobrevivência do balé de corte — A comédia-balé de Molière — Beauchamps, mestre de dança da França — Lully domina a dança

A morte de Luís XIII marca o fim de uma sociedade, de uma cultura. Após seu reinado, o balé de corte será mantido em estado de sobrevivência artificial: procurava-se ao mesmo tempo uma nova forma de espetáculo dançado e uma técnica mais específica do que a das danças de corte.

Apenas trinta anos foram necessários para que um mestre do gênero, Pierre de Beauchamps, conseguisse definir o essencial desta técnica.

Quanto à forma de espetáculo, as múltiplas tentativas foram menos bem-sucedidas: tentou-se introduzir o balé francês na ópera italiana; Molière conseguiu fazer algumas experiências interessantes no sentido da comédia-balé, mas o gênero desapareceu com ele. Definitivamente, Lully fez da dança um acessório para suas tragédias líricas.

A ópera italiana é “recheada” de balés

Após a morte de Luís XIII (1643), a regente Ana d'Áustria nomeou o italiano Mazarino como Primeiro Ministro. Este irá exercer suas funções até a morte, pois o jovem Luís XIV aguardará o desaparecimento daquele que foi seu padrinho no plano religioso e

político para assumir pessoalmente o poder. Inter-regno perturbado pelas últimas tentativas dos parlamentares e dos nobres de voltarem a ter uma influência sobre a conduta do Estado e uma parte de seus privilégios. Essas desordens se concretizaram em duas frondas até 1652.

Durante este período, não foram compostos balés de corte notáveis, por um lado, em razão das perturbações que agitavam a corte, por outro, em virtude das tentativas de Mazarino de aclimatar nas festas o espetáculo italiano por excelência, de que havia aprendido a gostar quando começou sua carreira em Roma: a ópera.

Em 1645, ele mandou um grupo inteiramente italiano representar a *Finta Pazza*. Música: Francesco Sacrati; coreografia: Gianbatista Balbi, dito o Tasquin; cenário: Giacomo Torelli. Os dois últimos haviam sido “emprestados” à rainha-mãe, atendendo a seu pedido expresso, pelo duque de Parma. Na obra, a música entediava, mas Torelli foi sagrado “grande mágico” pela beleza de seus cenários com perspectiva e sobretudo pela engenhosidade de suas máquinas e suas mudanças à vista do público. Sob esta perspectiva *Finta Pazza* marca uma data importante, pois, a partir desta representação o balé de corte acentua a tendência, que já constatamos, de utilizar máquinas e mudanças visíveis para produzir efeitos quase sobrenaturais e alcançar um virtuosismo cenográfico insuspeitado até então. Por intermédio do balé de corte, o gosto pelo espetáculo grandioso passará à ópera, atingindo um pouco o teatro.

Um outro elemento deve chamar nossa atenção: para agradar o público francês, foram adicionados balés à obra original. Bem pouca coisa, de fato: *entrées*

pândegas, uma apresentando quatro ursos e quatro macacos dançando, a outra seis avestruzes, a última oito hindus com cinco papagaios que escaparam de sua gaiola, tudo tratado como entreatos. De qualquer forma, operava-se a fusão da dança na ópera, fusão que se prolongará por mais de um século, até Noverre, que deu autonomia à dança.

Em 1646, Mazarino retomou o gênero com *Egisteo* que, apresentado com menos luxo, não teve nenhum sucesso. A senhora de Motteville anota em suas *Mémoires* que ela pensou que “fosse morrer de tédio e de frio”.

Em 1647, Mazarino prosseguiu com o seu projeto, mandando representar, na sala do Palais-Royal, *Orfeo* (libreto: Francesco Buti; música: Luigi Rossi; coreografia: Balbi; cenários: Torelli). Foi um grande sucesso para Torelli em virtude de sua extraordinária maquinaria, e a ópera foi representada várias vezes. Mas a realização havia custado caro demais: mais de 500.000 escudos, de acordo com o conselheiro de Châtelet, Guy Joly, escandalizado com tais despesas. Mazarino pretendia amortizar o custo das máquinas, utilizando-as para uma tragédia encomendada a Pierre Corneille, *Andromède*, representada em 1650.

Mazarino só voltará a fazer uma nova tentativa em 1654, com *Les Noces de Pélée et de Thétis* (libreto: Buti; versos: Isaac de Benserade; música: Carlo Caproli; cenários: Torelli). Mas, aqui, a ópera é acompanhada por um balé, aliás, mal integrado na ação, que detém todo o interesse do público, e onde o jovem rei dança, ele próprio, seis *entrées*, a primeira no papel de Apolo.

A partir de então, a ópera é assimilada pelo gosto francês: já comporta o essencial do que será, em

menos de vinte anos, a ópera francesa, um espetáculo total.

Duas produções marcarão o fim da ópera italiana na França. Em 1669, *Xerxès* (música: Cavalli; cenários: Vigarani, sucessor de Torelli, obrigado a voltar para a Itália), com seis *entrées* de balés-entreatos (música de Lully), em que o rei dança um scaramouche. Não tem uma ligação concreta com a ação. Foram empregados vinte e oito dançarinos, todos profissionais. Em 1662, é apresentado *Hercule amoureux*, preparado por ocasião do casamento do rei com Maria Tereza (libreto: Buti; versos: Benserade; música: Cavalli — com Lully para os balés; cenários: Vigarani). Só interessou pela dança e pelas máquinas.

A sobrevivência do balé de corte

No entanto, quando voltou a calma, o balé de corte volta novamente à moda, principalmente depois de 1651, quando, no *Ballet de Cassandre*, o jovem rei debuta, aos treze anos, como dançarino. É verdade que, desde muito cedo, ele toma todos os dias aulas de dança e a pratica com tanto ardor que chega a inquietar seus médicos, Fagon e d'Aquin, que anotam o fato em seu *Journal de la santé du roi* (Diário da saúde do rei). Três meses mais tarde, Luís XIV aparecerá no *Ballet des fêtes de Bacchus* (Balé das festas de Baco) como “trapaceiro embriagado” e como musa. Depois da Fronda dos Príncipes, os balés de corte se multiplicam e, a partir de 1653, o *Ballet de la nuit* mostra que o gênero assimilou a cenografia italiana, ao mesmo tempo em que seu tema principal é a adulação do rei.

O *Ballet de la nuit* (texto: Benserade; música: Cambefort e Jean-Baptiste Boisset; coreografia: Chanzy,

Mazuel, Mollier e Vertpré; cenários: Torelli) foi realizado por Clement, intendente do duque de Nemours. Em quatro “vigílias”, ou seja, quarenta e cinco *entrées*, alterna de forma sistemática a dança majestosa e a dança pitoresca e até a cômica.

— *Primeira vigília*. O crepúsculo, das seis às nove horas da noite. A Noite entra num carro puxado por mochos, seguida pelo cortejo das Doze Horas de seu império (o rei dança uma delas). Mudança visível: as nuvens desaparecem, vê-se a terra, mais exatamente uma rua de Paris, onde os comerciantes guardam suas bancas, os passantes acendem suas lanternas e os trapaceiros cortam bolsas.

— *Segunda vigília*. Os divertimentos, das nove horas à meia-noite. Diante da assembléia dos heróis de Ariosto, monta-se uma peça de teatro sobre o teatro; ali é dançado um “balé dentro de um balé” sobre o tema do casamento de Tétis.

— *Terceira vigília*. Da meia-noite às três horas da manhã. Na noite, a Lua aparece em seu carro e descobre Endymion. É acompanhada por “ardentes” — personagens luminosos —, entre os quais figura o rei. Mudança visível: um sabá de feiticeiras.

— *Quarta vigília*. O sono, das três às seis horas da manhã. A hora dos sonhos, em que o homem se revela em sua identidade profunda. Aqui encontramos um trecho que surpreendentemente prefigura *Les Quatre tempéraments* (Os quatro temperamentos), balé de Balanchine: aparecem os espíritos dos quatro elementos (Fogo, Ar, Água e Terra), aos quais obedecem os quatro temperamentos distintos pela caracterologia antiga (colérico, sangüíneo, fleugmático, melancólico).

— Enfim, o triunfo no final, com o Sol ascendente, magnificado sobre uma máquina. O rei desempenha pela primeira vez este papel, do qual será o titular em todos os balés seguintes.

Todo ano terá o seu ou os seus grandes balés reais. 1654, *Ballet du temps*; 1655, *Ballet des plaisirs*; 1656, *Psyché*; 1657, *les Plaisirs troublés*; 1658, *Alcidiane*; 1661, *Ballet de l'impatience*, para citar apenas os mais conhecidos. A produção será mais lenta a partir de 1661, quando Molière apresenta sua primeira comédia-balé, *les Fâcheux*. Eclipsado pela ópera a partir de 1673, o balé de corte desaparecerá gradualmente; estará morto no final do século. A dança clássica reinará sozinha.

A dança clássica, filha legítima de Luís XIV

Uma sociedade — de corte, é claro, pois a massa popular não tinha qualquer direito à cultura ou qualquer possibilidade de elaborá-la — cai bruscamente na inação, erigida em sistema pelo soberano, a quem as precoces experiências com a Fronda ditam a vontade de dominar estritamente a nobreza. A sociedade de corte é aprisionada num modo de vida rígido, submetido a regras minuciosas de horários, de precedência. Sua única função é dar uma representação de si mesma. A etiqueta é o libreto de uma imensa peça de teatro, onde cada um tem, em seu grupo, um papel preciso, imutável, a não ser por promoção especial, solicitada por todos os meios ao grande empresário real. Teatro onde tudo é calculado para a exaltação, o distanciamento, a divinização da vedete única, Luís, deus-rei sol.

O gosto pela mitologia, constante desde o Renascimento (é o antecessor do gosto francês pela alegoria?), invade toda a arte oficial: os salões de Versailles, as fontes, os pequenos bosques são habitados pelo Olimpo: salão de Marte, de Bellone, bacia de Latone, de Netuno...

Esta mitologia é uma transcrição quase literal da sociedade do tempo, um espelho onde esta sociedade se contempla, projetada na eternidade.

Daí um outro gosto do século: pela Antigüidade, concebida não como o conhecimento de um sistema próprio de cultura, mas como uma garantia de perenidade à cultura do tempo. Racine se sente obrigado a se desculpar quando trata de um tema de história “moderna” em *Bajazet*. Da mesma forma, a arquitetura se refere sistematicamente aos cânones antigos. Se o espaço construído tende melhor do que nunca a ser habitado, a fachada é a de um teatro, de um pastiche. Assim, a igreja de Saint-Louis des Invalides aparece como uma sobreposição de ordens antigas sob um domo à la Brunelleschi.

Assim, surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significativo tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. Há ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato de a dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio.

Uma outra consequência é que a expressão individual, o pitoresco, o natural são recusados em favor de uma ordem estabelecida com desejo de perenidade.

A Academia Real de Dança

A vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer-lhes um rótulo oficial de be-

leza formal, é marcada pela primeira criação acadêmica de Luís XIV: em 1661, primeiro ano de seu poder pessoal, funda a Academia Real de Dança. A Academia de Inscrições e Letras só será constituída em 1663, a de Ciências em 1666. O rei estabelece uma missão precisa para a nova academia: conservar. Desta forma, nenhum espetáculo de dança novo pode ser apresentado antes de ser aprovado pelos acadêmicos.

Todavia, a Academia Real de Dança não cumprirá sua missão. De fato, não se sabe muito a respeito de sua atividade; sequer possuímos os registros de suas deliberações. Uma tradição pretende que seus membros tenham preferido reuniões no cabaré da *l'Épée de bois*, na rua Quincampoix, às sessões tradicionais. Noverre proporá em vão uma reforma. A Academia cessará completamente suas atividades, mesmo as puramente formais, em 1780.

Beauchamps, mestre de dança da França

A evolução da dança foi o feito de um homem, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps. Sabemos por testemunhos da época que teve um papel decisivo na elaboração e na codificação da técnica clássica. Foi ele, principalmente, quem definiu as cinco posições básicas. Pierre Rameau afirma: “O que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa distância medida, em que o corpo encontre seu equilíbrio ou seu eixo sem incômodo, andando, dançando ou parado. As posições foram estabelecidas pelos cuidados do falecido M. de Beauchamps, cuja idéia era organizar adequadamente esta arte. Não se as conhecia antes dele” (*le Maître à danser*, Paris, 1725).

Lamentavelmente, Beauchamps nada escreveu ou publicou — segundo o estado atual de nossos conhecimentos. Não se sabe nem mesmo com certeza a data de seu nascimento. A maioria dos historiadores acredita que nasceu em Versailles, em 1636, alguns em 1631. Ora, estabeleceu-se com certeza que, em 1648, ele dança na corte no *Ballet du dérèglement des plaisirs*, que ele se tornou professor de dança do rei em 1650 em substituição a Henri Prévost, que foi, em 1654, o coreógrafo do *Ballet du temps*. Seria atribuir-lhe uma precocidade pouco provável. A data de nascimento deve ser 1626.

De qualquer forma, descendia de uma família qualificada nos campos da música e da dança, qualificação dupla que era de regra na época. Seu avô Pierre era famoso como dançarino e era membro da corporação dos mestres de dança. Seu pai, Luís, era um bom dançarino e pertencia ao conjunto de violinos do rei.

Beauchamps tinha uma grande competência musical. Não somente coreografou *les Fâcheux*, de Molière, como também compôs sua partitura. Está registrado oficialmente que foi contratado em 1671 por Molière para coreografar e reger a música de *Psyché*. Além do mais, como professor de dança do rei, logo se tornou “compositor dos balés de Sua Majestade”, título justificado pelo seu trabalho em todos os balés de corte a partir de 1655 e em todas as comédias-balé de Molière. Ainda: apesar de tomar o partido do autor quando da rivalidade que o opôs a Lully sobre o privilégio da Academia Real de Música e Dança, o último o convidaria para trabalhar com ele após a morte de Molière, e sua colaboração durou até 1687, data de morte de Lully e da aposentadoria de Beauchamps.

(que morrerá em Paris, em 1719). Era, portanto, o homem indispensável em matéria de dança.

Os princípios diretores de sua ação são os mesmos que os de todos os artistas oficiais da época, em todas as disciplinas: como Boileau nas letras, Le Brun nas artes, Beauchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda a arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à sua rigidez. O que implica dois fatores:

— Por um lado, a virtuosidade é a conseqüência natural da primazia da forma sobre o conteúdo. Esta tendência é reforçada por uma profissionalização que se acelera. A ópera *Xerxès* mostra que era possível, já em 1660, recrutar vinte e oito dançarinos profissionais de uma só vez; a partir de 1672, a criação da Academia Real de Música e Dança garantirá uma verdadeira profissão aos dançarinos, com rendas fixas, no contexto de uma competição para entrar no corpo de baile e chegar a empregos de solistas.

— Por outro lado, regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps. São fronteiras estreitas, de certa forma uma ameaça de endurecimento: a repetição mata a inspiração, a não ser que esta forma idêntica seja revitalizada por uma mudança de finalidade. É o que tentará Noverre, de acordo com as idéias de seu tempo, um século mais tarde.

Como Beauchamps trabalhou? Mais uma vez lembramos que não temos qualquer texto de sua autoria. Mas ele seguiu a lógica das descobertas da técnica da dança na Itália, no *Quattrocento* e mais tarde. Assim, podemos acompanhar, em textos sem ambigüidade, a

evolução que levará o *fioro* de Caroso ao *fleuret* de Arbeau e depois ao *fleuret* de Beauchamps, parente próximo do nosso *pas de bourrée*.

Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se o torna, forçosamente, artificial.

Dois exemplos:

— O *entrechat* (a *intrecciata* de Caroso) é antes de mais nada um *sobressalto*, mais tarde *battu*, o que é atestado pela mourisca de Arbeau. Dificultado por uma mudança de pé durante o salto, torna-se o *entrechat* real. Basta multiplicar as mudanças *battus*: é o esboço de uma série lógica, que leva ao *entrechat* quatro ou seis da Camargo, em 1730, e ao *entrechat* oito ou dez, triunfo de Nijinsky.

— O *grand jeté* é, originariamente, um salto em comprimento: as pernas estão esticadas, a perna auxiliar está atrás da outra e mais abaixo; o torso é trazido para frente para favorecer a amplidão do salto; os braços estão um à frente, para auxiliar o esforço do torso, outro para trás para servir de balanceio; a cabeça acompanha naturalmente o esforço do torso. O movimento de dança é a idealização deste salto natural: deve mostrar com evidência a essência do salto, ou seja, a libertação do peso. Tudo deve ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto: as pernas esticadas em oposição, o mais horizontalmente possível, projetando-se ao mesmo tempo que a trajetória; o torso está ereto, sem rigidez; os braços estão estendidos, em oposição, à altura dos ombros, projetando-se também na trajetó-

ria; a cabeça permanece reta sobre o torso ou, cúmulo do formalismo, volta-se para o público. Figura magnífica, em que o corpo se torna imponderável, em que a aparência de esforço está completamente disfarçada.

Poderíamos analisar da mesma forma todo o repertório de movimentos da escola clássica e louvar no sistema de Beauchamps o esforço talvez mais bem-sucedido jamais feito para idealizar o corpo humano, para fazer dos gestos da dança uma criação tão bela e artificial quanto os versos clássicos.

O mais surpreendente é a rapidez com que Beauchamps amadureceu seu sistema, numa carreira que se estende de 1655 até, no máximo, 1687. Podemos mesmo supor que o sistema foi inteiramente elaborado em 1674.

Em 1700, um aluno de Beauchamps, Raoul-Auger Feuillet, publicou sua *Chorégraphie ou Art de noter la danse* (Coreografia ou Arte de anotar a dança), na qual escrevia a totalidade dos passos codificados. Um outro dançarino, André Lorin, tinha obtido o privilégio de publicar uma obra do mesmo teor, após ter redigido dois manuscritos (Biblioteca Nacional) para o rei, em que utilizava um método de anotação parecido.

Em 1704, Beauchamps — que não havia reagido à publicação de Feuillet — apresenta uma queixa diante do Conselho do rei, enquanto acadêmico e oficial do rei, contra esta “espécie de furto”, sentindo-se no direito de exigir reparação. Em sua queixa, expõe que “... para obedecer à ordem de Sua Majestade — estando em Chambord há cerca de trinta anos — de encontrar um meio de explicar a arte da dança por escrito, esforçou-se em construir e dispor os caracteres e palavras em forma de partitura para represen-

tar os passos de dança e de balé”. No mesmo ano, o Conselho toma providências e atende às exigências de Beauchamps de reparação de danos, ao mesmo tempo em que o reconhece “como autor e inventor” dos caracteres empregados por Feuillet. Também estimava o Conselho que o método de escrita de Lorin, apesar de descrever os mesmos passos, era diferente do de Beauchamps. Deve-se portanto admitir que, por volta de 1674, por ordem do rei, Beauchamps “escrevia” um sistema já essencialmente estabelecido — e por ele mesmo — de passos, pois era o coreógrafo oficial, cuja intensa atividade nos é comprovada por muitas composições. (Sobre o curioso caso da invenção da escrita da dança no século XVII, ver o excelente artigo de Jean-Michel Guilcher na *Revue de l'histoire du théâtre*, t. III, 1969.)

Molière inventa a comédia-balé

Faltava definir o modo de aplicação da técnica clássica: encerrá-la no maravilhoso artificial da ópera, torná-la puramente formal ou fazê-la exprimir os sentimentos do homem, inserindo-a numa ação dramática. Já nos primórdios da escola clássica, impunham-se as alternativas: balé de dança pura ou balé de ação.

Molière havia proposto a segunda.

Os historiadores da literatura esquecem quase completamente que, entre as vinte e oito obras conhecidas de Molière, doze são comédias-balé, onde a dança tem mais importância — ao menos quantitativamente — do que o texto. Assim, a representação do *Bourgeois gentilhomme*, com todas as danças previstas pelo autor, durou cinco horas e meia em sua pre-

mière em Chambord, reduzida ao texto, ela é facilmente representada em duas horas.

Ao misturar a dança e a comédia, Molière apenas seguia o costume dos autores de farsas e de comédias de seu tempo. Mas seguiu-o com seu gênio. Muitos documentos iconográficos provam-nos que os atores da *commedia dell'arte* dançavam. Neles vemos cambalhotas, às vezes grotescas, de *Pantolon*, de Arlequim, dos inúmeros *Trivelins* e *Matassins*. Mas não sabemos com precisão em que consistiam essas danças. As coletâneas de música — *Recueil d'airs à 2 parties* (Ballard, 1653), *Chansons folastres des comédiens français*, *les Plus Belles Chansons des comédiens français*, *Chansons folastres des comédiens français publiées par l'un d'eux* —, que foram publicadas no final daquele século ou no começo do século XVIII, nada nos informam de preciso, a não ser indicações de ritmos vivazes, poderíamos dizer dançantes, mas nada que evoque as danças da moda. Sem dúvida, as danças da *commedia dell'arte*, dos comediantes, ambulantes ou não, devem ter tido formas livres, parecidas com as *entrées* de demônios ou macacos, tradicionais no balé de corte.

A moda de inserir danças e músicas, de utilizar máquinas nas peças de teatro também atingiu a tragédia durante cerca de quinze anos, após a experiência da ópera italiana. Em 1647, o teatro do Marais havia se equipado para representar “peças com máquinas”. Em 1649, *la Naissance d'Hercule*, de Rotrou, comportava intervenções essenciais. Em 1650, a *Andromède*, de Pierre Corneille (aliás, autor do prólogo do balé burlesco *le Château de Bicêtre*, segundo a *Gazette* de Renaudot), “amortizava” o custo das máquinas de Orfeo (com uma música de d'Assouci, que sugere

ritmos de dança). Em 1660, *la Toison d'or*, de Thomas Corneille, representado na morada do marquês de Sourdéac, o castelo de Neufbourg, na Normandia, empregava os mesmos meios. Houve portanto, durante um curto espaço de tempo, um paralelismo curioso entre o balé de corte e a obra dramática, no que se refere à procura de um teatro total.

Molière, desde os tempos do Illustre Théâtre (aberto a 1.º de janeiro de 1644 e fechado em agosto de 1645), utilizava a dança. De fato, temos um ato atestado por notário, assinado em Rouen, a 28 de julho de 1645, através do qual os atores contratavam um dançarino, Daniel Mallet, membro do grupo do “funâmbulo do rei”, Phillipe de Campes. A partir das raras peças de arquivo de que dispomos sobre a atividade de Molière antes de sua volta a Paris (1658), nada nos permite afirmar que sempre houve um dançarino assalariado; mas isto não é improvável. Ainda sabemos que, nas propriedades do príncipe de Conti e nos estados gerais do Languedoc, ele havia conhecido o grupo do dançarino La Pierre, que mais tarde participará, junto com outros dançarinos, de suas comédias-balé.

“Os impertinentes”

A primeira comédia-balé de Molière, *Les Fâcheux*, foi criada para as festas de Fouquet, em Vaux-le-Vicomte, a 17 de agosto de 1661. Agradou o bastante para que o rei quisesse revê-la oito dias depois, acrescida do *sketch* de Dorante, o caçador, sugerido por ele mesmo.

A música e a coreografia são de Beauchamps, a *courante*, cantada e dançada por Lysandre, é de Lully.

Assim se constituiu o trio que participará de todas as comédias-balé de Molière, exceto da última.

Os intermédios do fim do primeiro ato também são intervenções de impertinentes que impedem Eraste de ficar a sós com sua amante, Orphise, o que está bem dentro do tema da comédia: jogadores de choca que o afastam, depois curiosos que fazem o mesmo. No fim do segundo ato, são os jogadores de bolas que o detêm, obrigando-o a preparar a jogada e dançando sobre o tema “todas as posturas comuns a este jogo”. São substituídos por garotos jogadores, expulsos pelos seus pais, que, por sua vez, são expulsos por um jardineiro. Apesar de a acumulação ser talvez artificial, constataremos que o balé é uma pintura dos costumes e não mais um divertimento mitológico. (Quando, em meados do século XVIII, Hilferding renovou a dança apresentando trabalhadores, apenas seguiu a lição de Molière.)

O balé final é “colado” à ação, à qual é completamente inútil: Eraste casa-se com Orphise; só faltaria cair a cortina. Mas:

Eraste:	Qui frappe là si fort?
L'Épine (valet):	Monsieur, ce sont des masques Qui portent des crincrins et des tambours de basque.
Eraste:	Quoi! toujours des fâcheux! Holà, suisses, ici Qu'on me fasse sortir ces gredins que voici.*

É a deixa para duas *entrées*: os suíços que, com suas alabardas, tentam expulsar os dançarinos. Depois uma

* Eraste: Quem bate aí tão forte? L'Épine (valet): Senhor, são os mascarados / que trazem cegarregas e tambores bascos / Eraste: O quê? Mais impertinentes! Ei, suíços, aqui / Expulsem-me estes malandros daqui.

entrée, não ligada à primeira, inspirada no repertório de corte, em que dançam quatro pastores e uma pastora.

Molière não conseguiu, a partir desta primeira tentativa, executar uma verdadeira série de balés de ação; continua comprometido com os estereótipos. Em seguida, poderemos constatar que evoluirá no sentido de uma verdadeira ligação entre balé e ação, sem conseguir alcançá-la plenamente.

Em seu prefácio, Molière dá detalhes sobre a utilização da dança: “O objetivo era também apresentar um balé; e, como só havia um pequeno número de dançarinos excelentes, fomos obrigados a separar as *entrées* deste balé, e a idéia foi jogá-las nos entreatos da comédia, para que estes intervalos dessem tempo aos bailarinos de voltar com outros trajes; de forma que, para não cortar o fio da peça com estes intervalos, achamos que deveríamos costurá-los ao assunto da melhor maneira possível e transformar o balé e a comédia numa coisa só: mas como o tempo era muito curto e tudo isto não foi organizado por apenas um cérebro, os senhores acharão talvez que alguns trechos do balé não se inserem na comédia tão naturalmente quanto outros. De qualquer forma, é uma nova combinação para nossos teatros”.

É preciso analisar estas confidências: Molière, de certa forma, desculpa-se por não construir, conforme os costumes, um verdadeiro balé de corte, com seu esquema tradicional que o separaria da ação dramática: “relatos” que explicam a ação, “versinhos” destinados aos espectadores notáveis. A grande novidade que tem razão em sublinhar é o fato de o balé ser “costurado” ao assunto da peça. O balé encontra uma nova finalidade: participa da ação.

Uma concessão aos hábitos: a obra se inicia por um prólogo dirigido ao rei (do poeta Pellisson, pensionista de Fouquet). Dedicatória e louvação que o hospedeiro não podia dispensar. Após este estereótipo, um outro: a náiade responsável pelo cumprimento faz com que dançam as dríades, faunos e sátiros, que saem das árvores como nos balés de corte. Mas as outras intervenções têm um caráter diferente.

A primeira, de Lysandre, que canta e dança uma *courante*, após um longo relato a respeito de seus talentos de dançarino, dá detalhes interessantes sobre a execução da dança. Nota de Molière: “Ele canta, fala e dança, tudo ao mesmo tempo, e faz Eraste representar o papel da mulher”. Não seria possível integrar melhor a dança à ação.

As outras onze comédias-balé de Molière devem ser divididas em dois grupos: as comédias realmente para o público que frequenta seu teatro e as encomendas para as festas da corte. Nas últimas predomina a busca do luxo e a técnica do balé de corte.

“O casamento forçado”

Três anos após *les Fâcheux* — também depois de *l'École des femmes*, *la Critique de l'École des femmes* e *l'Impromptu de Versailles* —, Molière volta à dança com *le Mariage forcé*, “comédia-mascarada”, criada na época do Carnaval (29 de janeiro), o que explica seu caráter explícito de farsa. Coreografia de Beauchamps, música de Lully. (Após a ruptura de 1672, quando Lully retirará suas partituras, Molière suprimirá todas as danças desta comédia, exceto a das videntes egípcias — ato II, cena VI —, indispensável à ação. Pedirá a Marc-Antoine Charpentier, que se tor-

nara seu músico titular, uma partitura que foi posteriormente perdida.)

Em *Le Mariage forcé*, a lembrança do balé de corte é onipresente.

A maioria das *entrées* são “divertimentos”, sem qualquer utilidade para a peça. Há estereótipos do balé de corte: a *entrée* das alegorias, a *entrée* do mágico e *entrées* burlescas.

“A princesa de Elide”

Em maio de 1664, Luís XIV oferece sete dias de festa em Versailles: *les Plaisirs de l'île enchantée* (Os prazeres da ilha encantada). O organizador geral é o duque de Saint-Aignan; cenografias e máquinas de Vigarani. Molière é encarregado do teatro, Lully da música, Quinault dos “versinhos” (principalmente em honra da senhorita de la Vallière, favorita titular).

— *Primeiro dia*. Armide pede aos cavaleiros encantados que estão em sua ilha para apresentarem um *carroussel* e uma corrida de anéis à rainha. O cortejo de cavaleiros é aberto por D'Artagnan; é fechado pelo rei, acompanhado por uma quadrilha que representa os cavaleiros de Ariosto, depois Monsieur, irmão do rei, como Rolando. Após o *carroussel*, intermédio musical e coreográfico com o carro de Apolo, as Estações, as Horas e os Signos do Zodíaco; depois a corrida de anéis, vencida pelo jovem duque de la Vallière, irmão de Louise (prêmio: uma espada com cabo de ouro e diamantes). Lully e seus músicos acompanhavam o festim que se seguia. Conservou-se as partituras: “Rondó para os violinos e as flautas que iam em direção à mesa do rei” e “Marcha para o deus Pã e seu cortejo”. Pã era Molière, que dirigia comicamente os

lacaio encarregados do serviço. A noite termina com um grande balé, do tipo tradicional, do Zodíaco e das Estações.

— *Segundo dia (8 de maio)*. Numa ilha flutuante, os cavaleiros representam uma peça, cuja ação se desenrola pretensamente em Épiro, *La Princesse d'Élide*. É constituída de apenas três *entrées* dançadas: uma dança de caçadores, felizes por terem matado um urso, uma dança de sátiros, uma dança de pastoras e pastores. Nada, exceto, talvez, a dança dos caçadores que não seja arbitrário e não retome os costumes do balé de corte. A peça agradou a ponto de ser representada novamente em Fontainebleau e de ser apresentada por vinte e cinco vezes, numa versão mais modesta, para o público parisiense do Palais-Royal.

— *Terceiro dia*. A ilha “encantada”, construída num “grande círculo de água” e rodeada por duas ilhotas para os violinos e clarins, é o local do palácio de Alcina. A maga chega até ela sobre um monstro marinho, acompanhada por ninfas trazidas por baleias. Há um balé de gigantes e anões que combatem, de mouros e cavaleiros, de demônios. O encantamento de Rolando (Beauchamps) é quebrado. O palácio é destruído por fogos de artifício.

Isaac Sylvestre gravou uma bela seqüência de estampas sobre estas festas.

São completadas por jornadas de teatro, quando são apresentados *les Fâcheux*, os três primeiros atos (criação) de *Tartuffe* e *le Mariage forcé*.

“O amor médico”

Também criado em Versailles — a 15 de setembro de 1665 —, *l'Amour médecin* é formado por três pe-

quenos atos, nos quais as danças do prólogo e dos intervalos são escolhidas arbitrariamente no repertório do balé de corte. No prólogo, a Comédia, a Música e a Dança:

Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.*

O primeiro entreato mostra Champagne, criado de Sganarello, ir dançando bater à porta de quatro médicos, que dançam com ele e entram com cerimônia na casa de seu cliente. No segundo, os criados do charlatão, *trivelins* e *scaramouches*, dançam. No terceiro, para impedir Sganarello de perseguir a sua filha curada e raptada, a Comédia, a Música e o Balé reaparecem, acompanhados pelos Jogos, pelos Risos e pelos Prazeres.

A “Pastoral cômica” (5 de janeiro de 1667)

Mais uma obra encomendada para uma festa real, dentro de um vasto conjunto, o *Ballet des muses* (Balé das musas), em que Molière é encarregado dos trabalhos de Tália e Euterpe. Esta *Pastorale comique* substitui *Melicerte*, pastoral heróica, também inacabada, criada a 2 de dezembro de 1666 e imediatamente retirada do programa. Utiliza cerimônias mágicas com cantores e dançarinos, uma batalha estereotipada de camponeses que acabam por se reconciliar. No final, estão as danças de uma egípcia, de quatro tocadores de *guiternes* (entre os quais Lully e Beauchamps), quatro tocadores de castanholas e quatro jogadores de

* Unamo-nos os três num ardor sem par para dar prazer ao maior rei do mundo.

nacaires (címbalos pequenos). Tudo isto não tem originalidade.

A *Pastorale comique* é substituída, por sua vez, a 14 de fevereiro (as festas haviam começado a 2 de dezembro), por *le Sicilien ou l'Amour peintre*. Molière marca-a com uma nota de exotismo, com escravos, mouros e mouriscos que dançam. No papel de Hali, ele esboça a *turquerie* do *Bourgeois gentilhomme*.

“George Dandin”

A 18 de julho de 1668, uma grande festa noturna é oferecida em Versailles. É o apogeu do reinado. Luís XIV acaba de participar das campanhas de Flandres e do Franche-Comté, consagradas pelo tratado de Aix-la-Chapelle. Nesta noite, foram inauguradas as grandes fontes e o teatro ao ar livre. A contribuição de Molière é *George Dandin*, uma comédia bem amarga, escrita às pressas, sobre o tema do marido enganado, tão freqüente em Molière. Mas, para figurar neste “grande divertimento real”, organizado por Colbert, pelo duque de Créquy e pelo marechal de Bellefond, a obra é completada por uma pastoral de Lully, preexistente, e que nada tem a ver com ela, donde uma alternância de cenários e rupturas de ritmo, considerada da mais alta comicidade. Ao retomar a peça em Paris, Molière corta a pastoral.

“M. de Pourceaugnac”

A peça estreou a 6 de outubro de 1669 em Chambord, para onde o rei viera abrir a temporada de caça. Após uma abertura com quatro *entrées* completa-

mente convencionais (professores de dança, pagens e duelistas), os balés do primeiro e do segundo ato são realmente parte integrante da ação: no primeiro, vemos boticários perseguindo um interiorano para lhe oferecer clisteres (o ritmo é 3/8). No segundo, dançam dois procuradores e dois sargentos encarregados de abrir um processo contra ele. Mas o terceiro, balé final, é uma repetição fastidiosa do balé de corte: *máscaras* de egípcios, selvagens e biscoitos, ou seja, uma aproximação do “balé das nações”, tão freqüentemente utilizado como quadro final nas produções da época. Nesta obra também se misturam concessão e invenção.

“Os magníficos amantes” (16 de setembro de 1670)

“Um divertimento, diz-nos a participação ao leitor, composto por todos aqueles que o teatro pode oferecer”; portanto, um teatro total, destinado a responder a uma encomenda real.

Os cinco atos são entrecortados por *entrées* que nada têm a ver com o assunto: pantomimas de dríades e faunos, estátuas que adquirem vida num parque, de novo pantomimas. Para concluir, um verdadeiro balé do gênero heróico, *les Jeux pythiens*, que Lully retomará em sua Academia Real de Dança e Música.

O rei dançava Netuno, depois Apolo, um sol de ouro com sua divisa era carregado diante dele. Só se apresentou na *première*; Saint-Aignan passou, depois, a desempenhar seus papéis. Foram suas despedidas do palco; não por motivo de idade: tinha apenas trinta e dois anos. Talvez se sentisse tocado pelos versos de *Britannicus*, em que Racine mostrava Nero como histrião... Na verdade, nada explica esta retirada, este

abandono prematuro do que havia sido um de seus divertimentos favoritos.

“O burguês gentil-homem”

A peça foi apresentada em Chambord a 13 de outubro de 1670, por ocasião da temporada de caça.

Nela Molière conseguiu quase que completamente integrar a dança à ação dramática. No primeiro ato, um professor de dança faz com que seus alunos executem evoluções para explicar os vários tipos de dança a Jourdain e para preparar o espetáculo que este quer oferecer a Dorimène: “Vamos, senhores, com gravidade... Vamos, senhores, mais depressa... Com gravidade este movimento de sarabanda... Sigam bem o movimento. Entrem adequadamente nesta galharda... Senhores, acentuem esta ária das Canárias...”

No segundo ato, encontramos a famosa aula de minueto; depois temos a *entré* dos meninos alfaiates. No terceiro ato, é prevista apenas uma *entré*, dançada pelos lacaios que servem a refeição. Na partitura, falta a música desta *entré*, que talvez fizesse parte de uma obra anterior de Lully.

No quarto ato está a célebre cerimônia turca, em que Molière desempenhava o papel de Jourdain e Lully o do grande *mufti*. Um balé burlesco, mas grandioso, com coros em cena e uma infinidade de dançarinos em trajes exóticos. Executado integralmente, dura cerca de meia hora. Conta-se que esta cena foi inspirada pela chegada a Paris, pouco tempo antes, de uma embaixada turca. Mas, como vimos em *le Sicilien*, a idéia estava no ar: o gosto pelo exotismo é uma constante no balé de corte; podemos até mesmo apro-

ximar esta *turquerie* de certas *entrées* de *la Douairière de Billebahaut*.

Finalmente, a concessão: *le Burgeois gentilhomme* termina com um verdadeiro balé de corte sem ligação com a peça: *entrées* de importunos, de espanhóis, de *scaramouches*, de *trivelins* e de arlequins, “minuetos do Poitevin”, para terminar com um “balé das três nações” e uma chacona majestosa.

“Psyché”

Esta tragédia-balé, de um tipo inteiramente novo que misturava versos, cantos e danças, foi criada nas Tuilleries, na sala equipada de máquinas para *Hercule amoureux*, em 1662. Apresentada em janeiro e durante todo o carnaval de 1671, foi encenada para o grande público a 24 de julho de 1671 no teatro de Palais-Royal, reformado por Molière com grandes despesas para permitir a instalação de máquinas, como indica o registro de Lagrange.

Tem quatro autores: Molière, que esboçou o plano geral e escreveu o prólogo, o primeiro ato, o início do segundo e do terceiro, Corneille, que concluiu o segundo e o terceiro atos, Quinault, que escreveu os “versinhos” cantados (diríamos os *lyrics*) e Lully, que escreveu os versos em italiano do *Lamento* e compôs a música.

O tema era comum: Benserade havia tratado do assunto num balé quinze anos antes, La Fontaine escrevera um romance a este respeito, *les Amours de Psyché et de Cupidon* (os Amores de Psyché e Cupido, 1669). A proposta de Molière e Lully havia sido preferida a um projeto de Racine, *Orphée*, e um outro de Quinault, *l'Enlèvement de Proserpine*.

Com cinco horas de duração, *Psyché* conta com um prólogo, tão longo quanto um ato normal, e cinco atos seguidos por intermédios dançados.

O prólogo alterna cantos e minuetos. No primeiro ato, está o *Lamento*, um dos trechos mais líricos da música para teatro e balé do século. No segundo ato, os companheiros de Vulcano dançam um minuetto pomposo. No terceiro, vemos as danças dos amores e dos zéfiros; no quarto, o balé das fúrias, que é uma dança irregular, completamente estranha ao repertório de corte, provavelmente uma composição original de Beauchamps. A cena final do quinto ato representa o casamento de Psyché e do Amor num vasto balé (que poderia lembrar o casamento de Aurora no final de *A bela adormecida no bosque*), celebrado no Olimpo com a participação das musas, de Baco, de Momo, de egipãs, de mônades, mas também, para respeitar a lei da alternância, imperativa no balé de corte, de polichinelos e de *matassins*, encarregados dos episódios burlescos, e das tropas de Marte para os combates indispensáveis.

Molière a oferece “à cidade” a partir de 24 de julho de 1671. Além das despesas de equipamento da sala de máquinas (4359 libras), ele contrata doze dançarinos a 5 libras e 10 dinheiros, quatro dançarinos menores a 3 libras, dois “saltadores” (fúrias) a 11 libras cada, assim como os solistas de l’Estang e Beauchamps. Beauchamps recebe 1100 libras de direitos de coreógrafo, “não inclusas as 11 libras por dia que o grupo lhe paga para marcar o compasso e ensaiar o balé” (Lagrange).

O sucesso da obra é imenso: trinta e duas representações consecutivas, uma reprise a 11 de novembro de 1672 e outras duas após a morte de Molière. Por sua

vez, Lully remontará a peça a 14 de abril de 1678, reduzindo o texto a recitativos.

Podemos nos perguntar se este sucesso não foi uma das causas da briga de Molière e Lully. Os dois haviam combinado resgatar o privilégio de Chambert e Perrin na Academia Real de Música e Dança. Depois de *Psyché*, ao constatar o grande interesse do público pela música e pela dança, Lully fez manobras para que o privilégio coubesse somente a ele. E mais: no decreto, conseguiu proibir que os atores “fizessem apresentações acompanhadas por mais de duas árias e de dois instrumentos”. Era a ruína do repertório de Molière, que desta forma perdia a possibilidade de representar onze de suas obras, pois Lully também retirava o direito de emprego de sua música. De fato, o rei dava ao músico o direito de “apresentar ao público todas as obras que compôs, mesmo aquelas que representou diante de Nós”. Era também a ruína financeira de Molière. O público desprezava as peças sem música e danças: *les Femmes savantes* só foi apresentada dezoito vezes; *le Misanthrope* teve de ser completada durante a temporada por *l’Amour médecin* (Registre, de Legrange).

Molière obteve do rei a abrogação desta cláusula, após ter dado queixa no Parlamento.

Continuou a representar *Psyché*, contratou Marc-Antoine Charpentier para refazer a música de *le Mariage forcé*, várias árias e compor a partitura do *Malade imaginaire*.

“A Condessa de Escarbagnac”

Apresentada em Saint-Germain, em dezembro de 1671, no conjunto dito *Ballet des ballets, la Comtesse*

d'Escarbagnac foi a última colaboração entre Lully e Molière. O espetáculo consistia numa seleção de suas obras mais recentes e de seus melhores intermédios. Compreendia *Psyché*, uma cena da *Pastorale comique*, a pastoral final de *George Dandin* transformada em *les Fêtes de l'amour et de Bacchus*, a *turquerie* do *Bourgeois gentilhomme* e uma novidade, *la Comtesse d'Escarbagnac*, em que a comédia é acompanhada por uma pastoral, completamente alheia a ela, e que, aliás, foi cortada das representações na cidade.

“O doente imaginário”

A peça deveria ter sido apresentada ao rei, mas este havia retirado sua proteção ao autor para cedê-la a Lully, único titular do direito “de representar espetáculos em que cantos e danças se misturam”. *Le Malade imaginaire* estreou, então, no Palais-Royal, a 10 de fevereiro de 1673. Foi representado quatro vezes até o dia 17, data da morte de Molière.

Le Malade imaginaire começa por uma écloga que, hoje esquecida, acrescentava nove *entrées* de balé antes do início da peça: concessão ao gosto da época. Os intervalos do fim dos dois primeiros atos não estão absolutamente ligados à ação: no primeiro, polichinelos, violinos, arqueiros na espreita; no segundo, mouros e macacos, nada de original. Mas o final está completamente integrado à ação da comédia: é a famosa cerimônia de doutoramento. Era cantada e dançada num movimento endiabrado semelhante ao da *turquerie* do *Bourgeois gentilhomme*. Apresentá-la de outro modo é trair o autor; é, no entanto, o que acontece normalmente.

Sabemos que foi durante este balé, pastiche caricatural das cerimônias da faculdade, que Molière teve a hemorragia pulmonar que deveria provocar sua morte.

Sem dúvida, Molière acompanhou o costume do balé de corte na maioria das vezes, mas, apesar da corrente imperativa da moda, deu à dança a ocasião de prefigurar, com um século de antecedência, o “balé de ação”, segundo a fórmula de Noverre. Também explorou uma via negligenciada após sua morte: a dança clássica, com o rigor e a perfeição de sua técnica, não terá mais este sustentáculo essencial que é o movimento do espírito, da alma. Lully reduzirá a dança a intermédios entre as tragédias líricas, confinada a um papel decorativo de virtuosismo e elegância formais, onde reencontramos as banalidades existentes desde a época do balé de corte: os combates simulados, as bufonarias exóticas e uma quantidade estarrecedora de humanos encantados, de mágicos. A tradição continuará no balé acadêmico e também no neoclássico. Pensemos apenas em *O lago dos cisnes*, com seus príncipes, suas fadas, seu mago morcego, seu “balé das nações” do ato do “cisne negro”. E o homem em tudo isso? A dança clássica e depois a dança acadêmica absolutamente não se preocuparão com ele. E talvez esta última abuse dos encantamentos mágicos para dissimular que a verdadeira finalidade da dança é exprimir o que é transcendente no homem.

Lully: a dança torna-se “divertimento”

A idéia de representar, na França, óperas não mais do tipo italiano, mas francês, coube ao abade Pierre

Perrin, um fazedor de versos bastante medíocre. Associando-se ao músico Robert Cambert, obteve do rei, em 1669, o privilégio de abrir uma Academia Real de Música, com um monopólio, em princípio, de vinte anos.

Perrin e Cambert levaram dois anos para conseguir montar seu primeiro espetáculo, *Pomone*. A obra comportava danças cuja realização foi confiada a um certo Debrosses, logo substituído, por sua mediocridade, por Beauchamps. A estréia aconteceu a 3 de março de 1671. Em outubro, apresentaram *les Peines et les Plaisirs de l'amour*, sempre com coreografias de Beauchamps. Mas passavam por grandes dificuldades financeiras; apesar de terem recorrido ao muito suspeito marquês de Sourdéac como financiador, tiveram de fechar o teatro. Cambert fugiu para a Inglaterra (onde foi assassinado em 1677), Perrin foi preso por dívidas na *Conciergerie*.

Lully foi vê-lo, comprou sua parte e obteve apenas para ele o privilégio de abrir a Academia Real de Música e Dança, primeira denominação da Ópera. Segundo Senecé, criado de quarto da rainha Maria Tereza, apesar do fato de “Molière ter combinado com Lully de irem pedir juntos o privilégio, o último foi ver o rei dois dias antes da data combinada” (panfleto publicado após a morte de Lully com o título de *Lettre de Clément Marot touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées* [Carta de Clément Marot que concerne ao que aconteceu quando da chegada de Jean-Baptiste de Lully nos Champs-Élysées]).

Assim, este filho de um moleiro de Florença, nascido em 1632, trazido como leitor de italiano à senhora de Montpensier pelo cavaleiro de Lorraine, cujos

costumes não eram equívocos, passou à corte quando da morte de sua protetora, onde agradou ao rei que com ele dançou o *Ballet de la nuit* (1653); naturalizou-se e foi nomeado superintendente da Música em 1661, a partir de quando reinou de forma absoluta sobre o teatro musical na França.

Logo Lully montou novamente, com a colaboração de Beauchamps, *les Fêtes de l'amour et de Bacchus*. As representações ocorreram no Jeu de Paume de Bel Air, na rua de Vaugirard, próximo ao jardim de Luxemburgo, “por volta do mês de maio ou junho”, escreveu o secretário de Lully a 15 de novembro de 1672, segundo Lajarte, historiador da Ópera.

Lully abandonou imediatamente seu teatro mal adaptado. Conseguiu do rei o teatro do Palais-Royal, reformado, como vimos, por Molière, para montar *Psyché*; expulsou de lá o grupo do autor morto.

Les Fêtes de l'amour et de Bacchus, pastoral em três atos e um prólogo, são, na realidade, do começo ao fim, reapresentações de composições anteriores, a maioria extraída das comédias-balé de Molière. Eis seus detalhes:

— *Prólogo*: divertimento do quinto ato do *Bourgeois gentilhomme*.

— *Primeiro ato*: divertimento dos *Amants magnifiques* e trechos de um balé “dançado pelo rei” (sem título).

— *Segundo ato*: a *Pastorale comique*.

— *Terceiro ato*: pastoral final de *Georgé Dandin*.

Os dançarinos de Lully eram nobres; afinal, dançar num espetáculo público não implicava falta de dignidade: M. le Grand, o duque de Montmouth, os marqueses de Villeroy e de Rassan que, escreve o

secretário, escolheram “para com eles dançar, os senhores Beauchamps, Saint-André, La Pierre e Favier, o primogênito”.

O papel de Lully na concepção da dança, que foi, em quase todas suas obras posteriores, reduzida ao estado de divertimento, é importante. Testemunha o secretário: “Lully participou dos balés das óperas seguintes quase tanto quanto Beauchamps. Reformava as *entrées*, imaginava passos de expressão convenientes ao tema e, quando havia necessidade, punha-se a dançar diante dos dançarinos para lhes fazer compreender rapidamente suas idéias. No entanto, não havia aprendido a dança e, assim, dançava por capricho e ao acaso, mas o hábito de ver danças e um extraordinário talento para tudo o que se referisse aos espetáculos, faziam-no dançar com gosto e com uma vivacidade bem agradável”.

Com efeito, quase todos os anos, até sua morte em 1687, Lully apresentava uma tragédia lírica com divertimentos dançados de forma repetitiva, cuja execução era sempre garantida por Beauchamps, primeiro mestre de balé da Academia. Vimos em que medida: só se encarregava da técnica.

Além disso, Lully criou três balés: *le Carnaval*, em 1675, *le Triomphe de l'amour*, em 1681, e o *Ballet du temple de la Paix*, em 1685.

Le Carnaval, “mascarada em nove *entrées*”, é composto também de trechos de balés anteriores: a abertura foi extraída de uma mascarada de Benserade (1668); a primeira *entrée* — os espanhóis — vem do terceiro ato do *Bourgeois gentilhomme*; a segunda — Barbacola — é inteiramente de Lully, inclusive o texto; a terceira é um extrato de *M. de Pourceaugnac*; a quarta — os italianos — é o segundo divertimento do

l'Amour médecin; a quinta, uma entrada do *Bourgeois gentilhomme*; a sexta, uma “serenata para os recém-casados”, extraída do *Ballet de Flore* (1669); a sétima — os egípcios — é o balé do terceiro ato de *M. de Pourceaugnac*; a oitava e a nona são algumas tiradas de Benserade, *Maximes de galanterie* e *le Carnaval*.

Ou seja, nenhuma novidade. Mas talvez esta residisse na execução.

Le Triomphe de l'amour é um balé de corte com vinte *entrées*, com texto de Quinault, libretista titular de Lully.

É uma série de *entrées* com narrativas, “presente do rei ao Delfim e senhora e que não o obrigaria a grandes despesas, necessárias quando se apresentava uma nova ópera na corte... Meu senhor Delfim e senhora também dançaram, assim como a Senhorita, o senhor príncipe de Conti, o duque de Vermandois, com a senhorita de Nantes, e o que havia de jovens dos mais distintos na corte, tanto homens como mulheres”.

A obra foi apresentada publicamente a 15 de abril de 1681 no Palais-Royal. Pela primeira vez, bailarinos profissionais representaram num palco. “Esta novidade extraordinária... atribuiu-lhe um brilhante sucesso. O balé foi apresentado até a Saint-Martin seguinte com uma frequência prodigiosa.” Em torno da solista, a senhorita (de) Lafontaine, encontravam-se as senhoritas Pesant e Carré, assim como “a pequena Leclercq, que brilhou em algumas das óperas posteriores”.

Lafontaine, ancestral das estrelas femininas, deu-lhes o exemplo de uma vida bem edificante, se acreditarmos em nosso secretário: “Em pouco tempo, superou suas colegas de tal forma, que acreditou-se ser ela capaz não somente de dançar sozinha, como também

de compor suas *entrées*, assim como Percourt e l'Étang, o jovem. A senhorita de Lafontaine continuou a fazer seu talento brilhar até 1696, quando se retirou para o convento das religiosas da Assunção a título de pensionista, de onde saiu para habitar a casa da senhora marquesa de la Chaise, que lhe ofereceu um apartamento e alimentação. Ao morrer esta dama, a senhorita Lafontaine foi como pensionista para um convento perto da Croix-Rouge, onde terminou sua vida devotamente em 1738. A senhorita Lafontaine, a primeira a dançar sozinha no teatro da Ópera, sempre foi considerada comportada, era alta e bem feita, belos olhos e bastante bonita. A senhorita Subligny sucedeu-a em seu emprego”.

Os registros da polícia e do Parlamento, conservados no Arquivo Nacional, mostram que ela era uma exceção.

O *Ballet du temple de la Paix* (1685) é ainda um balé de corte, cuja intriga é tão convencional quanto a dos outros. Apresenta, todavia, uma curiosidade na execução: o rei o havia encomendado para assinalar a inauguração das fortalezas de Dunquerque, construídas apesar da Inglaterra. Naturalmente, possuía um forte tom militar: aos violinos da Câmara e aos sopros da Cavalaria, foram acrescentados pífanos, oboés e trombetas do regimento. Setecentos tambores soaram e oitenta canhoneios ribombaram no último acorde.

Apesar de ser indiscutivelmente um homem de teatro, Lully não colaborou para a evolução da dança. Ao contrário. Enquanto Molière tendia a empregá-la como elemento da ação, Lully confinou-a em seu emprego subalterno de ornamentação das óperas. É até responsável pela sobrevivência das formas do balé de corte: preocupado, antes de mais nada, em agradar ao

rei e ao público, não visava modificar as regras de um espetáculo que sempre tivera sucesso.

Como era preciso agradar e mostrar uma dança tão virtuosística quanto possível, como era necessário recrutar um grupo de dançarinos profissionais sempre disponíveis para sua academia, o profissionalismo instituído sob sua direção, a competição entre dançarinos que gerou, com certeza elevaram o nível técnico.

No entanto, os cortesãos adoravam dançar para o público pagante. Chegou-se a ver, num domingo, o aparecimento diante dos espectadores surpresos do “jovem príncipe de Diechrstein, filho mais velho do príncipe de mesmo nome, grande mestre de Sua Majestade, a Imperatriz reinante, esposa do imperador Leopoldo (...) Dançou sozinho uma *entrée* de balé (da ópera *Persée*) com uma graça maravilhosa. Apareceu no teatro vestido magnificamente e mascarado segundo os costumes e tomou o lugar de um dos principais mestres empregados pelo senhor Lully. Monsieur veio para vê-lo com um público incrível.” Todavia estes fatos são excepcionais. Tratava-se de uma “habilidade” do cortesão que era Lully.

Não se conservou somente o velho conteúdo do balé de corte, mas também os costumes: as pessoas dançam em trajes urbanos, com penachos e perucas; as mulheres de salto alto, vestidos de corte. Isto não devia facilitar a velocidade e a elevação. Além disso, persistia o hábito da máscara: foi preciso aguardar Noverre para que os ventos e as fúrias perdessem suas máscaras estereotipadas e para que os solistas tivessem expressão no rosto.

Retomando uma fórmula de Noverre: reinava a dança “mecânica”, ainda não havia nascido a dança de expressão.

A ópera no interior

Em agosto de 1684, Lully conseguira com que se decretasse “proibido estabelecer óperas no reino sem sua permissão ou de seus representantes”. O “Florentino abocanha-tudo”, como o apelidava La Fontaine, logo teve a ocasião de converter este favor em dinheiro: “Por volta do final de 1684, conta-nos seu secretário, um certo Gautier, que havia conseguido uma certa reputação entre os amantes da música, quis constituir em Marselha uma academia inspirada na de Paris. Depois de ter entrado em acordo com Lully, abriu o teatro pela primeira vez no domingo, 28 de janeiro de 1685, com uma ópera intitulada *le Triomphe de la paix*. O público achou os trajes magníficos, as máquinas corretas e o cenário muito bonito. A dança muito agradou, a sinfonia ainda mais e todas estas coisas valeram muitos elogios ao empresário...”

Dois anos mais tarde, inaugurava-se uma ópera em Lyon com a autorização de Lully; as primeiras representações foram *Phaéton* e *Bellérophon*.

Os dançarinos da Academia

O grupo da Academia Real de Música e Dança não era muito numeroso. Contava-se vinte e cinco dançarinos distribuídos em *Thésée*, em 1675. Logo chegou-se a trinta, mas não se ultrapassou o número de quarenta titulares.

Ao lado de Beauchamps, reconhecido como mestre incontestável, encontramos Louis (de) l'Étang (ou Lestang), que entrou para a Academia em 1676, para a execução de *Athys*. Seu papel era o de explicador das lições do mestre. Era um dançarino do gênero nobre,

bastante hábil para ser autorizado a organizar suas *entrées*. Sua carreira encerrou-se em 1702.

Louis-Guillaume Pécourt (Paris, 1651-1729)

Após ter sido seu aluno, Louis-Guillaume Pécourt (ou Pécour) brilha como sucessor de Beauchamps na direção do balé.

O “secretário” de Lully julga-o em termos elogiosos: “Distinguiu-se de tal forma na dança que, em poucos anos, tornou-se o primeiro em sua profissão. Pécourt era belo e bem feito e dançava com toda nobreza possível... (Ele) acrescentava ao seu talento muito espírito e leitura”.

Havia conseguido renome no posto de mestre de dança da duquesa de Bourgogne. Conservou sempre o gosto pela dança de sociedade e até escreveu composições destinadas aos salões, que foram transcritas segundo o método de Feuillet. Em 1674, entrou para a Academia Real de Música e Dança, que logo foi chamada de Ópera.

Homem mundano, era-o a ponto de dividir com o marechal de Choiseul os favores de Ninon de Lenclos. Ao encontrá-lo na antecâmara de sua amante, o marechal confundiu-o com um oficial e perguntou-lhe qual era o seu regimento. A resposta de Pécourt divertiu Paris: “Meu senhor, comando num corpo onde o senhor serve há muito tempo”.

Pécourt parou de dançar em 1703, mas conservou as funções de mestre de dança até sua morte.

Nicolas Blondy (1675?-1739)

Seu pai, Nicolas, era cunhado de Beauchamps e dançarino da Academia — destacou-se principal-

mente no *Thésée*, de Lully. O professor do jovem Nicolas foi seu tio e o rapaz entrou naturalmente para a Academia. Era um dançarino nobre, que se distinguia pela sua vivacidade. Após a morte de Pécourt, tornou-se mestre de balé e provocou admiração pelos seus *battus*. Antes de ser titular, havia organizado a reprise das *Fêtes vénitiennes*, de Campra. A sua coreografia mais marcante foi a de *Amours des déesses*. Foi o professor de Marie Sallé e da Camargo.

Jean Balon, ou Ballon (Paris, 1676-1739)

Era também filho de um dançarino da Academia e foi aluno de Pécourt. Após alguns papéis de estreante (principalmente o de um pequeno fauno em *Oront-heé*, em Chantilly, 1688), entrou muito jovem, em 1691, para o grupo oficial. Em 1695, já era solista e dançava um *pas de quatre* em *Saisons* com Pécourt, Blondy e François Prévost.

Sucedeu Beauchamps na função de compositor dos balés do rei. Neste cargo, organizou na corte os intermédios de *l'Inconnu*, de Thomas Corneille (música de Lalande) e dirigiu a reprise dos *Caractères de la danse* para o início da carreira da Camargo, em 1728.

Era célebre pela facilidade de seu salto e pela leveza de sua elevação, donde a expressão “ter Balon”.

Marie-Thérèse Perdou, dita (de) Subligny (Paris, 1666-1736)

Filha de um advogado, entrou para a Academia em 1688. Dois anos mais tarde, assumiu o posto da senhora Lafontaine. Dançarina nobre, foi intérprete de todos os grandes balés até 1707, ano em que abando-

nou o palco, após a reprise do *Triomphe de l'amour*, de Lully.

Foi a primeira dançarina francesa a se apresentar na Inglaterra, onde participou de duas temporadas, de 1700 a 1702. A seguir, os dançarinos franceses passaram a ir a Londres regularmente até o século XIX.

Capítulo 6

O desabrochar e a morte da escola clássica

*O conservantismo da Ópera — Noverre:
uma reforma mal aceita — A escola
clássica morre com os Três Gloriosos —
Os grandes dançarinos do século XVIII*

Como é surpreendente o século XVIII, o “século das Luzes”, um século de contradições.

No plano político, nunca a monarquia foi tão absoluta em teoria; mas o princípio de autoridade é fundamentalmente questionado. Atribui-se um espírito de reformas ao governo, mas as medidas de aplicação, quando tomadas, são parciais e são sempre recolocadas em questão. Por dezenas de anos, reina a paz; o território do reino se estende, sem qualquer combate, em direção aos limites atuais; a Lorraine e a Córsega são “reunidas” à nação. A França se constitui em império colonial que rivaliza com o dos ingleses e o dos holandeses, as duas potências que se afirmam. De repente, a guerra de Sete Anos acumula as mais estúpidas derrotas e sobrevém a ruína de um predomínio internacional conseguido há dois séculos e meio.

No plano econômico, o país, com seus quase vinte milhões de habitantes, é o mais populoso da Europa e também o mais rico. Mas sua economia continua essencialmente agrícola. A revolução industrial se esboça, mas a França se deixará distanciar dela. Não que seus inventores e técnicos fossem incompetentes. Mas o aparelho governamental não a incentiva.

No campo social, o fato importante é a ascensão de uma classe burguesa rica; os *fermiers généraux*, os “financistas”, assumem a direção da sociedade; os que vivem de rendas observam-nas aumentar a partir de 1730, apenas dez anos após a bancarrota de Law. Mas a carga dos impostos continua a pesar essencialmente sobre a classe camponesa: de quinze a dezoito milhões de camponeses pagam ao rei o essencial da poda, a dízima ao clero, direitos aos nobres, aluguéis ao proprietário, ou seja, no total, 60 a 70% do fruto de seu trabalho.

No plano ideológico, é a cidade que dá o tom e não mais a corte. A cidade, ou seja, Paris, mas também as metrópoles do interior: Montesquieu é de Bordeaux, Buffon, de Dijon, Vauvenargues, de Aix-en-Provence, J.-J. Rousseau, de Genebra.

As novas idéias, as “luzes” são uma nova abordagem das doutrinas e dos fatos pela razão liberada da opressão da autoridade e difundem-se principalmente nos salões. Os mais conhecidos são os das Senhoras de Lambert, de Tencin, du Deffand, Geoffrin e o da senhorita Lespinasse. Lá se encontram e se confrontam os nobres, os burgueses, os “talentos”: os artistas e os intelectuais, que ocupam uma categoria especial.

O público da cultura aumenta: magistrados, pequeno-burgueses, baixo-clero lêem, discutem em locais que são os sucessores dos salões: os cafés, invenção que provoca furor. Até as pessoas do povo, os “maquinistas” e os camponeses são atingidos por uma literatura amplamente difundida por vendedores ambulantes.

No plano religioso, a Igreja perde grande parte de sua influência, mas não desiste; por isso, os casos de

Callas e do cavaleiro de la Barre serão sentidos como anacronismos escandalosos; os protestantes só adquirirão um estatuto civil em 1787. A doutrina católica confronta-se com vários substitutos: profetismo dos “convulsionários” jansenistas do cemitério Saint-Médard, gosto pelo esoterismo mostrado abertamente pelo estrambótico “conde” de Saint-Germain e Mesmer, o homem da “selha”, que, no final do século, adquire uma projeção prodigiosa. Os grupos esotéricos multiplicam-se: os Rosa-Cruz, que tendem ao ocultismo, os Franco-maçons, que são os campeões da razão liberadora. O século acabará nas vagas efusões do deísmo à la Jean-Jacques, enquanto que, pela primeira vez, o anticlericalismo terá seu campeão admirado em Voltaire e o ateísmo, seu teórico oficial com Helvetius. Tudo isso para terminar, sob a Revolução, no culto formal do Ser supremo.

Século curioso, com certeza, que luta pela tolerância, impondo-a e realizando-se na intransigência revolucionária.

Século curioso que descobre o amor mais consciente e refinado com Marivaux e, ao mesmo tempo, a obsessão da possessão sexual com Laclos e Sade.

Em meados do século, definitivamente, um novo humanismo se forma, o da “doçura de viver”, da felicidade imediata: o homem-indivíduo é considerado o valor essencial. Daí duas conseqüências aparentemente contraditórias: por um lado, o gosto do realismo, mesmo utilitário, do contato direto com a realidade material e, por outro, a sensibilidade difusa: *l'Encyclopédie* e *la Nouvelle Héloïse*.

As artes mostram como o grande negócio do século é ser feliz: nada de “grandes máquinas” com intenções moralizadoras ou heróicas, mas obras que têm um

rosto humano, mesmo na quimérica *l'Embarquement pour Cythère*, mesmo nas efígies de convenção como *Gilles* ou *l'Indifférent*. É a época dos retratos individualizados de Quentin de la Tour, das cenas intimistas de Chardin, da pintura "sensível" de Greuze.

Após se ter fixado no formalismo da tragédia clássica de imitação à la Voltaire, o século sucessivamente descobre a comédia psicológica de Marivaux, a comédia de costumes com Beaumarchais e também a "comédia lacrimosa" com Nivelles de la Chaussée e o drama burguês com Sedaine e Diderot.

Por uma evolução exatamente paralela, a dança conservará no início do século o formalismo da escola clássica; depois, com Noverre, fará esforços simultaneamente em direção do realismo de assuntos e da técnica e rumo à expressão da sensibilidade.

O século XVIII é um momento crucial para a dança. Estão reunidos todos os elementos para seu sucesso: um grande público potencial, um sentido de festa que desvia o lirismo "heróico" de Lully para uma ópera mais tentada pelo prazer dos ouvidos e dos olhos, uma técnica que evolui para esta forma de felicidade imediata que é o virtuosismo como material do espetáculo.

A condição de espectador

Ter seu camarote na Ópera continua sendo privilégio dos nobres e dos ricos. O preço dos lugares na Ópera é um pouco mais alto que os da Comédie-Française.

Eis duas pesquisas feitas em dois momentos do século:

Comédie-Française

1735	Camarote térreo Platéia (em pé)	6 libras o lugar 1 libra
1774	1.º camarote 2.º camarote 3.º camarote Platéia	de 6 a 3 libras de 3 libras e 5 centavos a 2 libras 2 libras e 5 centavos 1 libra

Ópera

1735	1.º camarote 2.º camarote Platéia	7 libras (150 lugares deste tipo) 4 libras (150 lugares) 1 libra (800 lugares)
1774	Balcão Anfiteatro e 1.º camarote 2.º camarote 4.º camarote Platéia e galeria superior	10 libras (48 lugares) 7 libras e 10 centavos 4 libras 3 libras (191 lugares para estas 3 categorias) 2 libras (800 lugares)

Assinaturas

1.º camarote (para 8 pessoas)	7 libras e 4 centavos
1.º camarote (para 6)	7 libras e 4 centavos
2.º camarote (para 6)	6 libras
3.º camarote (para 6)	6 libras
4.º camarote (para 6)	3 libras e 6 centavos

A partir de 1699, o "direito dos pobres" (taxa de 1/6) passa a ser incluído no preço dos lugares.

Os dias de espetáculo na Ópera eram as terças-feiras, quintas, sextas e domingos. O teatro fechava a 2 de fevereiro, 25 de março, 15 de agosto, 8 de setembro, feriados da Virgem, domingo de Pentecostes, 1.º de

novembro, 24 e 25 de dezembro. Fechava também, assim como todos os locais de espetáculo, do domingo da Paixão à terça-feira depois da Páscoa.

A condição de dançarino

Um decreto real estabeleceu o regulamento do corpo de baile em 1713. Eis o seu efetivo de então e a escala de salários:

<i>Dançarinos</i>	<i>Dançarinas</i>
dois — 1000 libras por ano	duas — 900 libras por ano
quatro — 800 libras	quatro — 500 libras
quatro — 600 libras	quatro — 400 libras
<i>Mestre de sala de dança</i> — 500 libras	
<i>Compositor de balés</i> — 1500 libras	
<i>Desenhista</i> — 1200 libras	

No decorrer do século, foram acertados os salários e o efetivo aumentado com a vinda de corifeus e figurantes não titulares. Os figurantes não eram pagos. Em suas *Mémoires*, Casanova conta que havia aconselhado uma encarregada de roupas brancas a entrar no corpo de figurantes; ela perguntou quanto ganharia. “Nada, disse ele, não se paga aos figurantes da Ópera. Mas não se incomode com isso. Com a sua aparência, logo aparecerão dez ricos senhores que brigarão pela honra de remediar a falta de honorários.” Estes costumes durariam muito tempo; era um “brevê” de mundanismo sustentar uma “moça da Ópera”.

Em 1713, foi criada a escola da dança da Academia Real. Um regulamento real impunha que os diretores escolhessem “os melhores súditos para ensinar-lhes

gratuitamente sua profissão”. Os alunos eram, em sua maioria, moças. Era possível, mas não freqüente, entrar para a Academia como dançarino sem ter passado pela escola; para isso, era preciso ser aluno de um grande dançarino da casa. Seus diretores foram Francine, genro de Lully, e Dumont até 1750, Lany até 1761, Hyacinthe até 1770, Maximilien Gardel (dito, o Primogênito) até 1781, Deshayes até 1799. Pierre Gardel (dito o Caçula) foi seu sucessor.

Com certeza, a escola da Academia auxiliou o aperfeiçoamento da técnica, sobretudo sob a direção de Lany e dos Gardel; mas logo o peso da tradição se fez sentir, pois não havia qualquer renovação a partir do exterior. A rotina acarretou uma fixação na procura do virtuosismo puro, denunciado por Noverre a partir de 1760.

A escrita da dança

Dispomos de dois documentos, dois sistemas de escrita da dança, que nos permitem ter uma idéia bastante aproximada da técnica que não variará durante os primeiros dois terços do século:

— *La Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses* (A coreografia ou a arte de descrever a dança por caracteres, figuras e sinais demonstrativos através dos quais se aprende facilmente por si mesmo todos os tipos de dança), publicado em 1700 por Raoul-Auger Feuillet. Muitas reedições se sucederam na França e em outros países;

— *Le Maître à danser* (O professor de dança), publicado em 1725 por Pierre Rameau, que, como Feuillet,

transcreveu em outras coletâneas composições principalmente de Pécourt.

Feuillet empregava um sistema inventado por Beauchamps. O de Rameau é um pouco diferente, mas se baseia no mesmo princípio. Nos dois casos, trata-se de colocar junto à parte musical uma espécie de partitura a ser dançada, onde desenhos e sinais convencionais correspondem às notas. Em sua *Orchésographie*, Thoinot Arbeau havia empregado um sistema de partitura rudimentar, mas suficiente para as danças de sua época.

Atualmente, a dificuldade em ler os escritos de Feuillet e Rameau não é sua compreensão literal, mas sua interpretação exata. De fato, apesar de as denominações dos passos terem sido conservadas, seu conteúdo muscular é geralmente diferente. Devemos acrescentar que os dois autores só se preocupam com o movimento das pernas e não dão indicações para os braços, para os ombros ou para a cabeça.

Feuillet, que é o mais didático, distingue quatrocentos e sessenta passos. Parte das cinco posições definidas por Beauchamps. Enumera os *pliés*, os *élevés*, os *tombés*, os *glissés*, os saltos, cabriolas, os “giros” do corpo, as cadências e figuras. Divide os passos em retos, abertos, retorcidos, redondos e *battus*. Escreve os *temps de courante* ou “passos graves” — termo que não é mais empregado —, os *demy-coupés* — termo que caiu em desuso, mas cujo conteúdo se encontra, quanto ao princípio, no *piqué* —, os *coupés* — termo ainda empregado, mas com um conteúdo muscular diferente —, os *fleurets* ou *pas de bourrée* — o último termo prevaleceu com uma execução muito próxima —, os *jetés* — o termo foi conservado, o princípio de execução é o mesmo, mas o passo é executado

com tão maior intensidade muscular que é quase irreconhecível —, os *contratempos* — que correspondem a nossos meio-contratempos —, os *chassés* — termo e execução parecidos com os de nossos dias, mas com uma execução bem mais ampla —, a *sissonne* — termo ainda utilizado, mas com um conteúdo muscular mais desenvolvido —, as *piruetas* — o nome e o conteúdo são semelhantes, mas a técnica acadêmica deu um maior impulso aos giros, aumentou seu número e encontrou novas posições para a perna livre —, a *cabriola* e a *semicabriola* — termos ainda usados, mas com uma ação muscular diversa —, o *entrechat* e o *demi-entrechat* — termos e execução continuaram os mesmos com maior amplidão.

Finalmente, Feuillet distingue quatro eixos perpendiculares para a execução do movimento: frontal, dorsal, lateral e girando. As diagonais só foram acrescentadas mais tarde: o balé de ópera era marcado pelo balé de corte, que concebia as figuras de forma que fossem vistas da melhor maneira possível pelo rei, colocado no eixo mediano da sala.

Com uma notação diferente, Rameau expõe os mesmos princípios e dá exemplos abundantes.

Podemos ver imediatamente as conseqüências da anotação do movimento: codificados os termos e seu sentido corporal, o ensinamento se torna mais fácil, uniformiza-se e ganha em rigor, permitindo o desabrochar do virtuosismo.

Encontramos aqui não uma regra *ne varietur*, mas um ponto de partida. É fácil prever que a dança profissional evoluirá em direção a uma maior amplidão, a um maior brilho, mas sempre dentro de uma linha definida. Podemos dizer que, essencialmente, a técnica acadêmica não traiu a herança corporal da técnica

clássica, mas a enriqueceu. Quanto à herança cultural, é um outro caso.

Uma consequência prática: a técnica definida por escrito foi amplamente ensinada ao público; chegou aos meios urbanos privilegiados, nobreza e classe rica, e foi utilizada nas danças de sociedade até o fim do século. Uma clientela mais vasta e iniciada enriquecia os espetáculos de balé.

Por outro lado, inicialmente, a técnica clássica baseava-se na idealização dos gestos naturais empregados nas danças populares, a evolução tendo começado com a *estampie*. Por uma justa compensação das coisas, atingiu, por osmose, em virtude de sua grande difusão, as próprias danças populares; nelas encontraremos, misturados a motivos e elementos do início das eras, passos, principalmente *battements* e *entrechats*, introduzidos a partir do século XVIII. Um exemplo característico desta repercussão é a evolução da contradança: esta dança camponesa inglesa, de estilo livre e repetitivo, foi introduzida na França por volta de 1680. Transformada em dança erudita, voltou ao domínio popular no século XIX sob a forma de dança organizada.

Uma vez sublinhada a escrita da dança, convém assinalar seus limites. Os compositores de balés não anotaram seus passos nem seus encadeamentos. Também não utilizaram a escrita para compor diretamente. Noverre que, aliás, toma posição contra a repetição da dança, afirma: "A coreografia (no sentido de escrita) apaga a genialidade" (Carta XXV). Quaisquer que tenham sido os progressos das escritas modernas do movimento, nossos coreógrafos, assim como seus predecessores, ignoram-nas a maioria das vezes, não se servindo delas para compor; preferem sistemas pes-

soais para memorizar suas concepções. É uma exceção se darem ao trabalho de mandar os especialistas anotarem seus balés, condenados, então, a serem conservados apenas pela memória, forçosamente pouco confiável, do autor e de seus intérpretes.

Se todos os balés tivessem sido anotados, mesmo imperfeitamente, desde o século XVIII, disporíamos de documentos seguros que permitiriam uma reconstituição aproximativa, que auxiliaria uma reflexão baseada no concreto. Lamentavelmente, não foi isto que aconteceu. Em que medida conheceríamos os grandes autores literários ou musicais, como teria sido o desenvolvimento da literatura e da música se as obras só tivessem sido transmitidas pela tradição oral? O empobrecimento seria a regra. Por que a dança constituiria uma exceção?

A ópera-balé

Lully empregava a dança como divertimento-intermédio entre os atos de suas óperas heróicas e, mais raramente, na fórmula estereotipada dos balés de corte. Dez anos após sua morte, em 1697, André Campra, este filho de Aix, regente do coro de Notre-Dame e apaixonado pelo teatro, criou um gênero novo com a colaboração do poeta Houdar de la Motte: a ópera-balé.

A primeira obra foi *l'Europe galante*, seguida por uma longa descendência à sua semelhança, principalmente *les Fêtes galantes*, 1698, *le Carnaval de Venise*, 1699, *les Muses*, 1703, *la Vénitienne*, 1705, *les Fêtes vénitiennes*, 1710, *les Amours déguisés*, 1713, *les Plaisirs de la paix*, 1715, *les Éléments* (Destouches e Delande), 1721, *les Fêtes grecques et romaines* (Fu-

zelier, Colin de Blamont), 1725, *Endymion* (Colin de Blamont, Fontenelle), *le Ballet des sons* (Mouret, Roy), 1732, para chegar, em 1735, à obra-prima do gênero, *les Indes galantes*, de Jean-Philippe Rameau, também autor das *Fêtes de Polymnie*, 1745, das *Fêtes de l'hymen et de l'amour*, 1747, e dos *Surprises de l'amour*, 1748. O gênero cairá em desuso depois de 1770.

O caminho é inverso ao da tragédia lírica: os elementos tradicionais da ópera — árias, recitativos, coros — aqui se encontram a serviço da dança e servem para conduzi-la. Cada ato — de três a cinco — é uma ampla *entré* independente, ligada apenas vagamente a um tema central. Nela encontramos as danças usadas na época, como o minueto, a gavota, o tamboril, o rigodão, a museta... e, em menor número, as danças “representadas”, compostas pelo mestre de dança, segundo passos codificados.

Les Indes galantes são bem típicas do gênero: após um prólogo, em que Bellonne convida Hebe a amar apenas a glória e em que ela convida os amantes a “atravessarem os mares mais vastos”, o primeiro ato mostra o “turco generoso”, Osman, que cede sua amada Emile a seu rival Valère, com danças de marinheiros, gente da Provence e escravos africanos na cena V. O segundo ato é uma aventura de amor na terra dos incas do Peru: Phani-Palla se entrega a seu apaixonado, o oficial espanhol don Carlos, apesar do amor que por ela sente o chefe inca Huascar; o ato encadeia efeitos de grande espetáculo: festa do sol, terremoto, erupção de um vulcão. O terceiro ato, o das “Flores”, é uma festa persa, em que o príncipe Tacmas descobre sua amante, Fátima, disfarçada de escravo polonês para pôr seu amado à prova; o ato termina com a *Festa*

das flores, onde a Camargo desempenha o papel da rosa. O quarto ato, acrescentado no ano seguinte, é a famosa *Entrée dos soldados*. Um oficial francês, Damon, e um espanhol, don Alvar, são rivais na conquista de Zima, filha de um chefe selvagem, e apagam-se diante de Adario, que ela ama.

É curioso examinar mais atentamente a construção da cena final: Adario canta uma ária, retomada pelo coro, e introduz a célebre *Dança do grande cachimbo da paz*, executada pelos selvagens. Adario e Zima cantam três estrofes, entrecortadas por intervenções dançadas dos coros. É concluída por um minueto dançado por “francesas como amazonas”; Zima canta a ária final, retomada na conclusão pelo coro, e “a *entré* acaba, diz o libreto, por um balé geral dos guerreiros franceses e selvagens, de francesas amazonas, de pastores e pastoras da colônia, ao som de trombetas e musetas”.

Em suma, uma intriga pueril, ou melhor, quatro intrigas reunidas pelo tema da perseguição amorosa; uma música construída com uma clareza e equilíbrio admiráveis, as danças sendo o essencial. Tal obra só pode interessar pela arte do compositor e dos executantes e não pelo seu tema.

A temática da ópera-balé

A temática da ópera-balé apela ainda bastante para a mitologia, mas é uma mitologia em escala humana: os deuses têm aventuras semelhantes às dos mortais, na maioria das vezes amorosas. Por vezes, encontramos personagens históricos, mas freqüentemente são tratados motivos exóticos, como em *les Indes galantes*.

Já podiam ser encontradas algumas evidências deste gosto no balé de corte, com o fantástico ingênuo de *la Douairière de Billebahaut*, na comédia-balé com a *turquerie* do *Bourgeois gentilhomme*, na maioria dos balés de corte com o “balé das nações”, que é sua conclusão habitual.

Mas no século XVIII, o recurso ao exotismo torna-se muito freqüente: em primeiro lugar exotismo convencional “de vizinhança”, com *l'Europe galante*, que, no fundo, é apenas um “balé das nações” desenvolvido; exotismo veneziano, com *le Carnaval de Venise* e *les Fêtes vénitiennes*; enfim, exotismo planetário, com *les Indes galantes*.

É um traço da cultura da época. Antoine Galland publicou sua tradução das *Mil e uma noites*, de 1704 a 1717, Montesquieu suas *Lettres persanes*, em 1721, Voltaire seu *Zadig*, em 1747, enquanto, na Inglaterra, Daniel Defoe publicava seu *Robison Crusoe*, em 1719, e Swift empregava o exotismo para fins de sátira social em suas *Viagens de Gulliver*, em 1726.

No campo das artes plásticas, as “chinesices” da moda eram importadas pela Companhia das Índias. As “macaquices” (como o famoso salão dos arquivos nacionais) faziam furor.

Condições de representação

A ópera é ainda concebida como uma festa luxuosa na qual a “alta sociedade” gosta de observar, magnificadas, suas aspirações e sonhos. As máquinas continuam a ser utilizadas nas mudanças visíveis pelo público e nas cenas de grande espetáculo, como a erupção do vulcão em *les Indes galantes*; mas se recorre a remates realistas para realizar efeitos de teatro e não

mais com intenções sobretudo poéticas, como no *Ballet de la nuit*.

Os dançarinos usam trajes bem semelhantes aos usados na vida cotidiana; têm todos os inconvenientes e ainda mais alguns.

Para as mulheres, vestidos compridos, crinolinas sobrecarregadas de passamanarias e bordados, sapatos de salto alto; a Camargo lançará a moda de salto agulha no palco, moda que as elegantes logo copiarão para usar na cidade.

Os homens também são maltratados e, ainda por cima, com o convencional: usam perucas sob um chapéu com penachos de penas; seu rosto está sempre coberto por uma máscara; são, em geral, empetecados com toneletes, espécies de saias enrijecidas por galões, das quais Noverre zombará. Podemos nos perguntar como tal equipamento, pesado e incômodo, completamente inadequado, era compatível com uma dança de leveza e elevação. De resto, a técnica era menos rigorosa do que hoje em dia.

Em suma, uma forma de representação muito convencional, bem oposta ao valor expressivo da dança, mas adaptada a assuntos também convencionais. Uma reação contra estes costumes herdados do balé de corte, ainda muito próximo, reação que resultará na reforma de Noverre, manifestou-se a partir da metade do século.

A reforma de Noverre

A primeira reação contra a dança puramente formal foi formulada por Luís de Cahusac em sua obra *la Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, em 1754.

Cahusac não era dançarino de profissão, mas um amador que se tornara libretista de Rameau, historiador e crítico. Seu ponto de vista era provavelmente compartilhado por um certo número de intelectuais, pois foi escolhido por d'Alembert e Diderot para escrever os artigos relativos à dança na *Encyclopédie*.

Nos tomos III e IV de sua obra, encontramos suas críticas contra os balés de seu tempo e suas propostas de reforma. Analisa o papel da dança em Lully e seus sucessores, dos quais era testemunha de primeira mão. Confirma que, para Lully, “a dança era apenas secundária” e que “nele, a dança era usada somente como intermédio”. Está consciente da originalidade da ópera-balé: “Tal foi a lenta evolução do teatro lírico até o ano de 1697, quando La Motte (criou) um gênero completamente novo... Este poeta... imaginou um espetáculo de cantos e danças com várias ações completas e sem qualquer ligação entre si, que não uma relação vaga e indeterminada... *L'Europe galante* é a primeira de nossas obras líricas que não se pareceu com as obras de Quinault. Este gênero pertence inteiramente à França” (t. III, cap. IX).

A partir desta constatação, desenvolve sua crítica (t. IV, cap. I): “Todas as artes, em geral, têm como objetivo a imitação da natureza... Assim, qualquer dança deve exprimir, pintar e descrever aos olhos algum afeto da alma. Sem esta condição, perde o caráter de sua instituição primitiva”. Mais adiante (cap. II), parte de um postulado — “Tudo o que não tem ação é indigno do teatro, tudo o que não for relativo à ação torna-se um ornamento sem gosto e sem calor” — para atacar os dançarinos. Censura seu apego à tradição: “Os dançarinos modernos têm antipatia por qualquer ação teatral simplesmente porque estas ações de

dança não foram executadas pelos pretensos grandes bailarinos, cujas vagas preenchem no teatro...” Critica seu apego apenas à forma: “A opinião pública diz que a dança deve se reduzir a um desenvolvimento de belas proporções do corpo, a uma grande precisão na execução das árias, à graça no porte de braços, a uma extrema leveza na formação dos passos”. Combate com vivacidade o peso da hierarquia do balé e os privilégios dos primeiros bailarinos: “Se há oito bailarinos ou bailarinas na Ópera que têm o direito de ter, cada um, duas *entrées* particulares, é preciso... imaginar dezesseis *entrées*, ações separadas que se liguem ou tenham relação com a ação principal, e ainda supor que estes oito indivíduos consentirão em executá-las. Essas duas condições são moralmente impossíveis”.

Prega em favor da “dança de ação”. Lembra uma experiência recente: “Há menos de trinta anos, a falecida senhora duquesa du Maine mandou (Mouret) compor sinfonias a partir da cena do quinto ato dos *Horaces*, na qual Horácio mata Camila. Um dançarino e uma dançarina representaram esta ação em Sceaux, e sua dança mostrou-a com toda a força e o patético de que é digna”. E coloca uma regra prática essencial: “Se algum dançarino entra e sai sem necessidade, se os coros da dança ocupam o palco ou abandonam-no sem que a ação representada o exija, todos os seus movimentos, apesar de bem organizados, serão apenas contra-sensos que a razão reprova e que denunciavam o mau gosto”.

A reforma do balé, com o objetivo de dotá-lo de ação, foi tentada primeiramente por um dançarino austríaco, Franz van Weuwen Hilferding (Viena, 1710-1768): a cultura germânica, à qual pertencia,

freqüentemente na História foi sensível ao realismo, ao expressionismo, levados por vezes até a caricatura.

Hilferding estuda dança em Paris com Blondy às custas da corte imperial de Viena. Tamanho é o prestígio da escola francesa e o talento de Hilferding que, pouco após seu retorno, em 1735, é nomeado mestre de balé. A partir de 1740, começa a introduzir o realismo na dança. Imagina um balé em que os burlescos tradicionais são substituídos por camponeses, carvoeiros, profissionais diversos que fazem mímicas dos gestos de suas profissões. Trata-se, todavia, apenas de gestos sem ligação; não é o balé “de ação”, mas “de ações”.

Ao sistematizar suas idéias, transforma tragédias, como o *Britannicus*, de Racine, *Idoménée*, de Crébillon e *Alzire*, obra “americana” de Voltaire, em balés.

Abandona Viena para se tornar mestre de balé em Stuttgart, na corte do príncipe de Wurtemberg (dez anos mais tarde, este emprego será de Noverre). Volta a Viena, de onde parte um pouco mais tarde, em 1757, para a Rússia, deixando seu posto para seu aluno Gasparo Angiolini. Em 1759, apresenta em São Petersburgo um “drama-balé” (argumento: Soumakorov; música: Raupach); depois cria cinco balés de um gênero mais convencional, como *A vitória de Flora sobre Boréia*, 1760, ou *As Olimpíadas*, 1762.

Em 1765, volta a Viena, deixando mais uma vez seu posto para Angiolini. Abre o teatro da Porte de Carinthie, onde apresenta obras teatrais e balés “modernos”. Morrerá arruinado.

Uma carreira não conformista

Jean-Georges Noverre (Paris, 1727 — Saint-Germain-en-Laye, 1810) pode ser considerado com

justiça o reformador da dança. Se teve, como é normal, predecessores, tanto no plano teórico quanto no das realizações, foi ele quem reuniu as noções sobre o “balé de ação” num corpo doutrinário claro, diretamente assimilável pelos dançarinos; foi ele quem examinou os meios técnicos para uma reforma da dança; finalmente, foi ele quem impôs as novas idéias através de suas numerosas e célebres obras.

Uma boa fonte para conhecer sua vida é a biografia que lhe consagrou seu sobrinho, Charles Edwin Noverre (*the Life and Works of the chevalier Noverre*, Londres, 1882).

O pai de Jean-Georges Noverre, de origem suíça, tinha sido um baixo oficial do exército do imperador Carlos V. Queria que seu filho servisse o exército, mas este preferiu a dança e se tornou aluno de Dupré. Não se contentou com um ensinamento puramente corporal; estudou, além disso, música e anatomia.

O jovem Noverre teria podido seguir uma carreira normal, entrando como dançarino na Academia Real; não foi isto que fez, sem que saibamos exatamente o porquê, a não ser o seu gosto já confirmado pela independência e sua provável falta de entusiasmo pelo gênero de dança que se praticava. Em 1742, seu professor já o considera bastante adiantado para apresentá-lo num espetáculo da corte em Fontainebleau. Sua verdadeira estréia será nos espetáculos da Ópera-Cômica na Feira de Saint-Laurent; após uma turnê a Berlim, ele monta nesta cidade sua primeira coreografia, em 1749 — aos vinte e dois anos —, a partir de um tema da moda, *les Fêtes chinoises* (As festas chinesas).

Noverre não se fixa em nenhum lugar; ei-lo em Londres em 1755. É empregado pelo grande ator Garrick, renovador do palco inglês no sentido de uma

maior variedade, em seu teatro de Drury Lane. Noverre pode impor condições nada más: 450 luíses para ele, 100 para sua irmã, mais um “abono”, com um grupo de cerca de cem dançarinos, seu encarregado dos trajes, seu cenógrafo e seu regente. Mas, nesta época, o partido antifrancês é muito forte em Londres: é a época em que o ministro Choiseul provoca a desordem das alianças. Na estréia acontece uma grande confusão, apesar de Garrick ter apresentado Noverre como suíço e protestante e do rei George V ter assistido à apresentação. Na sexta apresentação, ocorre um motim; os espectadores atacam os dançarinos no palco com espadas. O irmão de Noverre, Augustin, mata um agressor (ele se esconderá por um tempo, acabando por se fixar na Inglaterra, onde dá origem a um ramo inglês dos Noverre). Os cenários e trajes de Boquet são destruídos, o que Noverre não lamenta de todo: “Os trajes destruíam a obra”.

Retoma suas viagens. Em Paris, o marquês de Pompadour, irmão da favorita e superintendente dos Menus Plaisirs (Pequenos Prazeres), encaminha-o à Ópera. Mas Noverre rejeita a idéia: o humor abrupto deste homem de vinte e sete anos, sua recusa às concessões, suas idéias estéticas que, por serem novas, são escandalosas, é conhecido. É censurado por ter recusado seguir a carreira normal — não se podia ser mestre de balé na Ópera sem ter sido dançarino na Ópera! —, por suas críticas contra a fixidez da Ópera e por seu desprezo pela hierarquia e seus privilégios enfadonhos.

Noverre irá então montar suas obras no interior: Estrasburgo, Marselha, Lyon, onde mora durante dois anos.

É prolífico: balés exóticos como *les Réjouissances*

flamandes, la Fête à Vauxhall, les Revues prussiennes, les Métamorphoses chinoises; marivaudages como la Mariée du village, le Jaloux sans rival; assuntos heróicos: la Mort d'Ajax, la Descente d'Orphée aux Enfers, Renaud et Armide.

O mais importante foi ele ter difundido em Lyon, em 1760, a primeira edição de suas *Lettres* (Cartas), onde expõe sua doutrina. Com o título de *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation* (Cartas sobre o balé e as artes de imitação), irá completá-las com três edições até 1807; serão em número de trinta e cinco ao invés das quinze da primeira edição.

Com habilidade, dedicou a obra ao príncipe de Wurtemberg; foi chamado à corte de Stuttgart como mestre de balé. Lá encontra uma intensa vida teatral: duas óperas italianas — uma *seria*, outra *buffa* —, um teatro francês e sobretudo um corpo de baile com uma centena de dançarinos. Noverre vai criar no seu novo estilo: em dez anos, produzirá cerca de quinze grandes balés. Graças ao príncipe, publica uma edição aumentada de suas *Lettres* e cuida de sua difusão: são bem acolhidas por Voltaire, que lhe escreve, e pelos Enciclopedistas.

Stuttgart torna-se a grande capital da dança durante o reinado de Noverre. Vestris, estrela incontestada da Ópera, vai para lá todos os anos em peregrinação. Conquistado pela doutrina noverriana, divulga-a pela Europa e até em Paris: em 1770, impõe à Ópera uma obra de Noverre que ele mesmo monta, *Médée et Jason* (criada em 1763), balé trágico que provoca sensação.

Noverre é chamado à corte imperial de Viena neste mesmo ano, 1770, para as festas de casamento da arquiduquesa Carolina com o rei de Nápoles. Lá per-

manecerá por quatro anos. Apresenta muitos balés, quase todos “heróicos”, baseados em temas antigos, onde afirma sua concepção de arte dramática e procura propositalmente o patético — o que está bem ao gosto da sua época. Assim, *la Mort d’Agamemnon* “provoca tremores de horror nos espectadores”. Monta coreografias das obras de Gluck, não como intermédios, mas como elementos de ação: *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*. É o grande diretor das festas de corte, mestre de dança da família imperial. Falta esclarecer um detalhe da história: Noverre foi mesmo professor da arquiduquesa Maria Antonieta, como sempre se comentou? Esta deixou Viena para ir à França a 21 de abril de 1770. Noverre já havia chegado a Viena? Nenhum documento nos fornece a data exata. De qualquer forma, nessa ocasião, seu contato com Maria Antonieta só pode ter durado muito pouco tempo.

Em 1774, todavia, ele parte para Milão, para o casamento de Ferdinando da Áustria. Apresenta suas obras no teatro ducal (futuro Scala). Sua chegada volta a provocar uma polêmica com Angiolini, estabelecido na cidade, que reivindicou em libelos a paternidade do “balé de ação” para Hilferding e para ele próprio. Noverre lhe responde com duas cartas. Volta a Viena, mas o corpo de baile é suprimido. Vai passar alguns meses em Londres no teatro de Garrick que lhe outorga o título de “Shakespeare da dança”. Finalmente, volta a Paris.

Desta vez, sua reputação já é sólida. A antiga arquiduquesa vienense, Maria Antonieta, que se tornou rainha da França, consegue impô-lo à Ópera como mestre de balé, no lugar de Vestris, o que acontece com bastante resistência e restrições: Noverre é ape-

nas tolerado e, de certa forma, vigiado, o que o impede de criar livremente. Acabará somente retomando cinco velhas coreografias; em 1778, cria *les Petits Riens*, com música de Mozart, que então estava em Paris: um músico sem dúvida sem interesse, pois o cartaz da Ópera nem mesmo menciona seu nome. No mesmo ano Noverre introduz uma pastoral, *Annette et Lubin*, em seu repertório, que faz sucesso.

A oposição do corpo de baile a Noverre e ao administrador, o marquês de Vismes, que o apóia por ordem da corte, é cada vez maior. La Guimard lidera a revolta; a eliminação de um balé de Maximilien Gardel, *Mirza et Lindor* (1779), onde desempenhava o papel principal, é por ela imputada a Noverre, cuja situação se torna insustentável. Negocia sua demissão em favor de Gardel e de seu antigo aluno Dauberval: deveria receber uma pensão do teatro e o título de acadêmico. Parte, em 1782, sem nenhum dos dois.

Poderíamos acreditar que o período de Noverre na Ópera foi um dos mais estéreis de sua vida. Mas, assim mesmo, foi importante ter podido apresentar no palco dois “balés de ação”, *Apelles et Campaspe* (criado em Viena em 1774, apresentado na Ópera em 1776) e *les Caprices de Galathée* (Lyon, 1759, Ópera, 1778), assim como uma tragédia, *les Horaces*, “levada sob a forma de balé” (estréia em Viena, em 1774, Ópera, 1777). Além disso, após o incêndio da Ópera em 1781, na reabertura foi apresentado *les Caprices de Galathée*, cujas partes cantadas foram suprimidas por Noverre: é portanto o primeiro balé a romper definitivamente com o estilo de ópera.

Noverre passa uma temporada na Inglaterra, de onde voltará em 1789, e onde se refugiará durante o Terror, de 1793 a 1794. Sem rancor, levou a Guimard e

Vestris, o Jovem. Seu triunfo é indiscutível: é coroado, no palco do King's Theatre. Londres lhe é mais favorável que Paris: lá cria vinte e um balés.

Em 1795, após ter montado *la Serva Padrona*, de Pergolese, e um balé sobre a batalha de Fontenoy, volta à França, resignado a se aposentar. Retira-se para uma pequena casa em Saint-Germain-en-Laye, onde vive modesta, mas dignamente. Morre a 14 de outubro de 1810, quando trabalhava num dicionário de dança, onde refutava os artigos de Cahusac na *Encyclopédie*.

Cento e cinquenta balés, cujos títulos e libretos chegaram até nós, foram compostos por Noverre. Suas *Lettres* foram amplamente difundidas e criaram um forte movimento de idéias renovadoras. Seus alunos, ingratos como Dauberval e Gardel, admiradores como Vestris e Le Picq, seus discípulos por intermédio de outros mestres, como Boumonville, Aumer, Vigano, divulgaram por toda a Europa suas idéias e o balé francês. Não é exagerado dizer que a Itália, através de Vigano (Stendhal confirma o fato em *Rome, Naples et Florence*), a Rússia, através de Le Picq, foram mais noverrianas do que a Ópera de Paris. A influência deste contestador foi definitivamente determinante: foi ele quem fez do balé um gênero artístico completo.

Uma doutrina de contestação

Dois princípios dominam as idéias de Noverre:

— o balé deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento; é o “balé de ação”;

— a dança deve ser natural, expressiva, o que Noverre chama de “pantomima”.

Como de hábito, a constituição de um novo estilo passa pela crítica ao passado. Mais de um terço das *Lettres* de Noverre colocam-no em questão.

— *As máscaras*. “Tive coragem de proscrevê-las do teatro... Sempre considere as máscaras de madeira ou de cera como um invólucro espesso e grosseiro que abafa os afetos da alma e que não lhe permitem manifestar as impressões que sente...” (C. II); e ainda: “As máscaras dos tritões são verde e cor de prata; as dos demônios, cor de fogo e de prata; a dos faunos, de um marrom enegrecido; as dos ventos são infladas como se alguém fizesse esforços para assoprar...” “O rosto, afirma Noverre (C. XVIII), é o órgão da cena muda, é o intérprete fiel de todos os movimentos da pantomima: é o suficiente para banir as máscaras da dança.”

— *Os trajes*. “No ano de 1762, declarei guerra às enormes perucas da Ópera... Não pude banir o ouro e a prata na representação do balé dos *Horaces*; foi preciso (por um decreto de estupidez) que os Horácios fossem engalonados de ouro e os Curiáceos, de prata.” (C. XXI) “A variedade e a verdade nos trajes... são tão raras quanto na música, nos balés e na dança simples. O ouropel brilha por toda a parte: o camponês, o marinheiro, o herói estão sempre sobrecarregados; quanto mais um traje é ornado de bugigangas, lantejoulas, filô e rendas, mais adquire mérito diante do autor e do espectador sem gosto. Não queria mais esses toneletes rígidos que, em certas posições, colocam, por assim dizer, as ancas nos ombros e que eclipsam todos os contornos... Diminuiria em três quartos as crenolinas ridículas de nossas dançarinas; impedem também a liberdade, a rapidez e a ação pronta e animada da dança... Diminuem a graça dos braços; na verdade, enterram a graciosidade...” Elogiando o exemplo da

atriz senhorita Clairon, Noverre acrescenta: “Ela percebeu que Medéia, Electra e Ariana não tinham absolutamente o ar, a postura e os trajes de nossas pequenas amantes.” (C. XVII)

— *A técnica*. Mas seus ataques mais vivos são suscitados pela técnica da virtuosidade sem significado, idéias ou expressão.

“*Entrechats* de seis, de oito, cabriolas e piruetas de sete giros, invenção sublime que faz girar as fúteis cabeças parisienses.” (C. I) “Vemos em nossos teatros apenas cópias imperfeitas de cópias que as precederam. Crianças de Terpsichore, renunciem às cabriolas, aos *entrechats*, aos passos por demais complicados; deixem de lado os trejeitos para se abandonarem aos sentimentos, à graça ingênua, à expressão.” (C. X) “As danças representadas que nada dizem, que não apresentam qualquer assunto, que não têm qualquer caráter, que não esboçam uma intriga pensada e com seqüência e que caem, por assim dizer, das nuvens, são apenas, a meu ver... simples divertimentos de dança, que mostram apenas os movimentos compassados das dificuldades mecânicas da arte.” (C. XVI)

— *A organização da Ópera*. Noverre também critica, como Cahusac, a hierarquia da Ópera, que dá às estrelas o direito de ter *entrées* feitas só para elas: “A senhorita Fulana de Tal reserva o *pas-se-pieds* para si, outra, as musetas, outra ainda, os tamboris; mais outra, os *lourés*, aparece mais uma que quer as chaconas; e este direito imaginário, esta briga por empregos e gêneros fazem com que a Ópera tenha vinte *entrées*, dançadas com trajes de gosto e gênero diversos, mas que não diferem pelo caráter, pelo espírito, pelo encaideamento dos passos, ou pelas atitudes; a fonte desta monotonia é a imitação maquinal... A Ópera é,

ouso me exprimir assim, um espetáculo de macacos.” (C. XVII)

Noverre propõe seu conjunto de reformas, que constituem um todo: o que é colocado em questão é a formação geral dos dançarinos e sua formação técnica, a formação dos professores de dança, a forma de trabalho dos compositores de balé.

— *Formação do bailarino*. Noverre é tão exigente quanto à formação dos bailarinos e seus professores, que ainda hoje suas exigências só excepcionalmente são realizadas nas escolas. Reivindica uma cultura geral bem vasta, com estudos mais detalhados de poesia, história, pintura e geometria; exige conhecimentos sólidos de música e anatomia.

Insiste neste último ponto: os bailarinos devem conhecer seu corpo para não serem apenas “autômatos da dança”. Com efeito, a conformação do corpo para Noverre determina o gênero de dança apropriada para o bailarino: o dever principal do mestre de balé será “o cuidado de colocar cada aluno no papel que lhe é adequado”. Noverre dá exemplos com dois bailarinos célebres de seu tempo para definir os principais defeitos corporais:

— Vestris tem “os quadris estreitos, os joelhos grudados, mesmo quando os pés estão distantes, ou seja, um triângulo entre joelhos e pés”. Tal conformação impõe-lhe “a dança nobre terra-a-terra”.

— Lany é “arqueado”, o que é o defeito contrário, tinha razão em praticar a dança vivaz (C. XXXIII-XXXIV).

Insiste evidentemente no *en dehors*, mas proíbe qualquer exercício violento ou aparelho para forçá-lo: “(O exercício) de fazer círculos ou voltas com as pernas *en dedans* ou *en dehors* e *grands battements* esti-

rados que partem das ancas... é o único a ser feito” (C. XXIV).

— *Em favor de um estilo liberado*. Finalmente Noverre define seu estilo: “Seria me compreender mal pensar que tento abolir os movimentos comuns dos braços, todos os passos difíceis e brilhantes e todas as posições elegantes da dança; peço maior variedade e expressão nos movimentos dos braços; gostaria de vê-los falar com maior energia... Gostaria ainda que os passos fossem executados com tanto espírito quanto arte e que respondessem à ação e aos movimentos da alma do bailarino... Quanto às posições, todos sabem que há cinco... Direi simplesmente que é bom saber estas posições e que melhor ainda é esquecê-las... De resto, todas as posições em que o corpo se firma e se desenha bem são excelentes...”

“A falta de inteligência e a estupidez que reina entre os bailarinos têm sua origem na má educação que recebem normalmente. Para que nossa arte atinja este grau de sublimidade que peço e desejo, é indispensavelmente necessário que os dançarinos dividam seu tempo e seus estudos entre o espírito e o corpo e que ambos sejam objeto de suas reflexões; mas, lamentavelmente, tudo se atribui ao último e tudo se recusa ao primeiro.” (C. XXII)

— *A composição dos balés*. “Seguir a natureza e a verdade”, eis a regra de ouro que Noverre propõe aos compositores de balés. “O balé bem composto deve ser uma pintura viva das paixões, dos costumes, dos usos e das cerimônias de todos os povos da terra. Todo assunto de balé deve ter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão”, como uma peça de teatro. Deve principalmente não se limitar “a uma execução mecânica.” (C. XIII) “Há poucos balés bem

pensados. Dança-se por dançar... Não é com as pernas que podemos descrevê-lo: enquanto a cabeça dos bailarinos não conduzir seus pés... eles sempre se perderão.” (C. XIII)

Em seu apetite de renovação e de lógica, Noverre, que não conseguiu entrar na Academia Real de Dança, propõe uma reforma desta instituição. “Pretendia-se, escreve ele com malícia, que nossa Academia fosse a moradia do silêncio e o túmulo dos talentos daqueles que a compõem. Todos censuram-na de só se reunir raramente ou por acaso, de não se preocupar de forma alguma com a arte que é seu objeto.” (C. XXV) Noverre gostaria que a regra de cooptação fosse abolida, que todos os professores de balé pudessem apresentar três tentativas e que, em caso de êxito, eles se tornassem acadêmicos. Espera que os acadêmicos redijam um dicionário de dança, dicionário essencialmente técnico: um acadêmico se encarregaria de escrever a dança, “de esboçar os caminhos, de desenhar os passos”, outro redigiria um comentário explicativo, Boucher desenharia as figuras e Cochin as gravaria.

A escola clássica morre com os Três Gloriosos

Noverre abandonou a Ópera, deixando um contrato não aproveitado pelos seus beneficiários, Jean Dauberval e o clã Gardel. Dauberval também foi eliminado. Amava uma dançarina, Théodore, cujas qualidades, por exemplo, de elevação, eram muitas, mas cujas relações com a direção e com os influentes do grupo eram difíceis. Persuadiu Dauberval a pedir demissão junto com ela. Este assumiu a direção do Balé da Ópera de Bordeaux, transformando-o num

centro de criação bem apreciado. Lá produziu, entre vários balés noverrianos, uma pastoral cômica, *la Fille mal gardée*, cujas reprises, completamente fantasistas, ainda são representadas nos dias de hoje.

Cada um dos irmãos Gardel, Maximilien e Pierre, reinou, por sua vez, na Ópera no período do final da realeza, da Revolução, do Diretório, do Consulado, do Império e da Restauração.

Eram produtos típicos da Ópera, apoiados pelo grupo em geral. Apesar de serem excelentes técnicos, não eram inventores originais. Suas obras seguiram as concepções noverrianas no que concerne à mecânica do balé; mas, sob sua direção, a execução técnica voltou a cair na virtuosidade, o que era trair o espírito de Noverre. É preciso, no entanto, reconhecer que deram à Ópera um renome de técnica que fez com que toda a Europa passasse a copiar a escola francesa.

A ambição de Maximilien Gardel não era fazer da dança uma arte soberana de expressão: contentou-se em transformar as óperas cômicas em balés. A Revolução ascendente interrompeu estas futilidades. Seu irmão Pierre, de outra envergadura, retomou o balé “heróico”, mais adaptado ao gosto “romano” da época: *Télémaque*, 1790, *Psyché*, no mesmo ano, *Cora e Bacchus et Ariadne*, 1791. Organizou as danças-intermédio de *Castor et Pollux*, 1791, último espetáculo assistido pela família real na Ópera. “O entusiasmo popular os acolheu com grandes ovações”, diz o *Journal de Paris*.

Mas foi preciso que demonstrasse civismo para salvar a Ópera. A 27 de janeiro de 1793 (ano I), o “cidadão Gardel” organiza as danças do *Triomphe de la République* (Triunfo da República) — texto do cidadão Chénier (Marie-Joseph), música do cidadão Gossec. A

obra, destinada a “manter nos corações o amor pela liberdade” só exerceu esta influência durante dez representações.

Todavia, o sucesso de seu balé-pantomima, *le Jugement de Pâris* (O julgamento de Páris), com música de Méhul e trechos de Haydn, a 6 de março do ano seguinte, mostra a direção do gosto do público.

A 6 de junho, novo tributo ao “patriotismo”: Gardel organiza as danças do *Siège de Thionville* (Cerco de Thionville), que logo caiu; em agosto, *Fabius*, e depois, em pluvioso do ano III, *Horatius Coclès*, que misturavam a dança a outros elementos teatrais, deveram seu modesto sucesso às alusões políticas que continham. Gardel colabora para *la Réunion du 10 août*, “*sans-culottide* dramática em cinco atos e em versos, onde se combinam declamações, cantos, danças e evoluções militares”. Só se sentiu realmente livre em 1800, quando produziu *la Dansomanie*, um repertório-caricatura das danças tradicionais do século XVIII, que muito divertiu o público. A partir de então retomou, alternando-se com seu subalterno Milon e com um jovem vindo do “Boulevard”, Aumer, mitologias bem de acordo com as alegorias de estilo napoleônico: citemos *le Retour de Zéphire*, 1802, *Vénus et Adonis*, 1808, *Vertumne et Pomone*, 1810. Seu *Paul et Virginie*, de 1806, havia sido um sucesso num tom bastante diferente. Pierre Gardel saudou a Restauração com *le Retour des lys* (O retorno dos lírios) e, em 1815, o fim dos Cem Dias com *l'Heureux Retour* (O retorno feliz).

E o repertório da Ópera se arrastou, na repetição reencontrada, através de *Pages du duc de Vendôme*, 1820 (Aumer), *Zémire et Azor*, 1824 (Deshayes), e mesmo com a *Bela adormecida no bosque*, 1829 (Aumer), até que o romantismo de *la Sylphide* o desper-

tou em 1832. De fato, a escola clássica morria de tédio quando os Três Gloriosos fizeram com que, em 1830, caísse definitivamente a monarquia do Antigo Regime.

Os grandes dançarinos do século XVIII

A dança do século XVIII deve grande parte de seu desenvolvimento e de seu sucesso aos executantes. Portanto, não se poderia deixar de falar dos grandes bailarinos do século. Sua presença, aliás, acrescenta um certo calor humano à evolução das idéias.

Marie Allard (Marselha, 1742 — Paris, 1802)

Estréia em Marselha, depois trabalha em Lyon. Em Paris, torna-se a primeira bailarina da Comédie-Française. Foi contratada pela Ópera em 1761. Após ter se destacado em reprises, *Armide*, de Lully, obras de Rameau, participa no *Devin du village*, de J.-Jacques Rousseau. Brilha sobretudo nos “balés de ação” de Noverre, principalmente em *Médée et Jason* e *les Petits Riens*.

Sua última apresentação foi em *la Chercheuse d'esprit*, de M. Gardel.

Tendo engordado demais, despede-se do palco.

Tinha um filho, Auguste Vestris, de uma breve relação com Gaétan Vestris.

Gasparo Angiolini (Florença, 1731 — Milão, 1803)

Angiolini produziu seus primeiros balés em Turim, em 1757. Em Viena, foi discípulo de Hilferding, que

substituiu em 1760. Em 1761, elabora a importante coreografia de *Don Juan ou o festim de pedra*, de Gluck; montará mais tarde as danças de *Citera sitiada* e *Orfeu*, do mesmo autor. Criou também balés “heróicos”, *Tétis e Peleu*, *Efigênia*, *Sémiramis*, com música de Gluck.

Em 1766, substituirá Hilferding em São Petersburgo, onde cria *Dindon abandonado*, *Os chineses na Europa*, *O preconceito superado* e *Armide e Rinaldo*.

Volta temporariamente à Itália, a Veneza, em 1771, depois a Milão, onde tem uma polêmica com Noverre a respeito da paternidade do “balé de ação”. Em 1774, ele parte para a Rússia, onde permanece dois anos. Volta a Milão. Acusado de ter colaborado com as tropas francesas quando da conquista, é deportado à Embocadura de Cattaro pelos austríacos e libertado pelos franceses.

Jean-Pierre Aumer

(Estrasburgo, 1774 — Saint-Martin, 1833)

Aluno de Dauberval em Bordeaux, entra para a Ópera em 1798. Em 1806, apresenta na Porte Saint-Martin seu primeiro balé, *Jenny ou le Mariage secret*, depois *les Deux Créoles*, inspirado no romance de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*.

Em 1807, torna-se mestre de balé em Lyon. Ao voltar a Paris, em 1808, produz *les Amours d'Antoine et Cléopâtre*. Até 1815, é mestre de balé em Kassel, na corte do rei Jerônimo. De 1815 a 1820, exerce as mesmas funções em Viena, onde compõe *les Pages du duc de Vendôme* (reapresentada em Paris), *Aline*, 1815, e *la Fête hongroise*, em 1820.

De volta a Paris, alterna-se com Pierre Gardel na composição dos balés da Ópera, criando *la Somnambule* (música de Auber), 1827, *A bela adormecida no bosque* (música de Hérold), 1829, *Manon Lescaut*, 1830.

Em suas últimas produções, Aumer anuncia o pré-romantismo.

Barbara Companini, dita *la Barbarina*
(Parma, 1721 — Barschau, 1799)

Parceira de Antonio Rinaldi em Parma, vai a Paris em 1739. Na Ópera, aparece com ele em *le Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, de Rameau; também participou de *Dardanus*, do mesmo autor. Passa para o Covent Garden de Londres, volta a Paris, onde podemos vê-la em *l'Empire de l'amour*, de Montcrif, e em *les Fêtes grecques et romaines*, de Colin de Blamont.

É uma dançarina de elevação. Teria feito o *entrechat* oito, segundo autores do tempo, que opõem sua dança viva, mas pouco regular, à de Marie Sallé, “terra-a-terra”.

Levou uma vida de cortesã, tendo sido sustentada por vários nobres. Finalmente se tornou a amante do rei da Prússia, Frederico, o Grande, que a contratou para o seu teatro de Berlim, atribuindo-lhe o título de condessa. Acabará como diretora de uma pensão para moças nobres.

“Barbarina dança com muita graça e, mais ainda, correção e leveza... seu *entrechat* oito é de uma vivacidade surpreendente.” (*le Mercure*)

Marie-Anne de Cupis de Camargo
(Bruxelas, 1710 — Paris, 1770)

Como protegida da princesa de Ligne, estuda em Paris. Aluna de Françoise Prévost, ela brigaria mais tarde com sua protetora e trabalharia com Pécourt e Blondy, segundo Noverre.

Começa sua carreira de dançarina em Bruxelas, prossegue-a em Rouen, depois, em 1726, entra na Ópera, onde se torna rapidamente a estrela, rival de Marie Sallé, mas num outro gênero: é especialista de danças vivazes, principalmente o tamboril. Na estréia, teria feito o *entrechat* seis. Dançará na Ópera até 1715, com interrupções entre 1734 e 1740, período durante o qual é a amante notória do conde de Clermont. Assim, terá a ocasião de desempenhar o papel da rosa na *Fête de fleurs* (Festa das flores) das *Indes galantes*.

Conta-se que, em virtude da elevação de sua dança, ela inventou a “ceroula de precaução”, ancestral do *collant*.

Opinião de Voltaire: “A primeira que dançou como um homem.”

Opinião de Noverre: “Enriqueceu a dança com todos os passos *battus*, *entrechats*, pequenas cabriolas, *jetés battus*... Ela não era bonita, nem alta, nem bem feita; mas sua dança era vivaz, leve e cheia de alegria e brilho. Os *jetés battus*, a *royale*, o *entrechat coupé* sem roçar, todos estes passos, ora riscados do catálogo e que tinham um brilho sedutor, a senhorita Camargo executava com extrema facilidade; só dançava árias vivazes e não é nestes movimentos rápidos que se consegue ser gracioso; mas a facilidade, a rapidez e a alegria substituíam a graça... A senhorita Ca-

margo tinha inteligência e usava-a escolhendo um gênero móvel, ativo, que não deixava aos espectadores tempo para examinar sua anatomia e para perceber os defeitos de construção.” (C. XXIX)

Jean Bercher, dito Dauberval
(Montpellier, 1742 — Tours, 1806)

Após estudar na Ópera, lá estreou em 1761. Sucessivamente, foi primeiro dançarino de segunda linha, primeiro dançarino nobre (1773) e mestre de balé (1781). Pediu demissão e se tornou mestre de balé na Ópera de Bordeaux. Suas principais coreografias: *la Fille mal gardée*, 1789, e *le Page inconstant*.

Marido da senhorita Théodore, aluna de Noverre, que também foi seu professor, divulgou e aplicou as teorias do “balé de ação”. Preocupado em desenvolver o estilo semifolclórico, foi um dos fundadores da comédia-balé moderna.

Opinião de Noverre: “Foi obrigado a renunciar ao gênero sério. Modelado inicialmente pelas Graças, tornou-se gordo e musculoso... Dauberval soube aperfeiçoar e embelezar o gênero de Lany.” (C. XXX)

Charles-Louis Didelot
(Estocolmo, 1762 — Kiev, 1836)

Começa a trabalhar com seu pai, primeiro bailarino do Teatro Real de Estocolmo, depois vai a Paris, onde é aluno dos mestres da Ópera, Auguste Vestris e Deshayes. Vai a Bordeaux com Dauberval, depois a Londres, onde é contratado por Noverre. Dança na Ópera de 1791 a 1793. Passa algum tempo em Lyon, depois vai a Londres onde monta *Ricardo Coração de Leão* e

Flora e Zéfiro, considerada sua obra-prima. Trabalha em São Petersburgo, de 1801 a 1811. É considerado o verdadeiro fundador da escola russa. Lá cria muitos balés, entre os quais *Apolo e Dafne*, 1802, e *Apolo e Perseu*, 1803.

De volta a Paris em 1811, tenta retornar à Ópera como mestre de balé, confrontando-se com a oposição de Gardel. Graças ao apoio dos russos, consegue apresentar *Flora e Zéfiro*, mas renuncia a lutar pelo posto, voltando à Rússia em 1816. Lá monta cerca de vinte balés, entre os quais *A cabana húngara*, 1817, *Raoul de Créqui* ou *O retorno dos cruzados*, 1819, *O prisioneiro do Cáucaso*, 1823. Também impõe as teorias de Noverre sobre o “balé de ação”, a direção do corpo de baile, a transformação dos trajes e do cenário.

David Dumoulin (Paris, 1705-1751)

O mais célebre de uma categoria de dançarinos da Ópera, onde fez carreira de dançarino nobre, parceiro de Françoise Prévost, de Marie Sallé e da Camargo.

Opinião de Noverre: “Dançava os *pas de deux* com tal superioridade que seria difícil atingir sua perfeição; sempre terno, sempre gracioso, ora borboleta, ora zéfiro, por um momento inconstante, da outra vez fiel, sempre animado por um novo sentimento, mostrava com voluptuosidade todos os aspectos da ternura.” (C. XVII)

Louis Duport (Paris, 1783-1853)

Estréia em 1800 na Ambigu-Comique; passa depois à Ópera, onde, apesar de sua indisciplina, é rival de

Auguste Vestris. Joseph Berchoux escreveu um poema sobre esta rivalidade, *la Danse ou les Dieux de l'Opera* (A dança ou os deuses da Ópera), 1806, que dá detalhes curiosos sobre a dança na época.

Vai com a senhorita George para a Rússia, onde fica de 1808 a 1816. Dança cento e trinta e oito vezes em São Petersburgo e apresenta-se em Moscou. Depois, em 1817, passa a ser diretor de um teatro em Nápoles. A seguir, fixa-se em Viena, onde dirige o teatro da Porte de Carinthie, fundado por Hilferding.

Suas obras principais foram *Acis et Galathée*, 1805, e *Figaro, le Volage fixé*, 1806, que, apesar de Gardel, conseguiu impor gradualmente à Ópera.

Opinião de Noverre: “Bailarino surpreendente, o jovem Duport saltou de pés juntos sobre os regulamentos. As pessoas crédulas, que o consideram um espírito aéreo, afirmam que não forçou a porta que conduz ao templo das Artes, mas que se introduziu como um silfo... Os sucessos de Duport eletrizaram-no; a despeito das regras, apresentou um segundo balé inspirado na comédia de Beaumarchais... Este balé oferece quadros variados, jovialidade e alegria. Salvou-se pela variedade e os charmes da dança ornados por ele e por sua irmã.” (C. XXXIII)

Louis Dupré (Rouen, 1697 — Paris, 1774)

Dançarino nobre que triunfava nas lentas e majestosas chaconas e nas passacales. Seus *developpés* eram célebres. Foi o primeiro a ser chamado de “Deus da dança”, título herdado por seu aluno Gaétan Vestris. Após uma escapada para a Polônia, fez toda sua carreira, longa e uniforme, pois dançava ainda aos

sessenta anos, na Ópera. Atuou em todas as obras de Rameau. Foi o professor de Noverre.

Opinião de Casanova: “Vejo sempre esta bela figura que avança com passos cadenciados e que, ao chegar à beira do palco, eleva lentamente os braços arredondados, move-os com graça, estende-os, fecha-os, move os pés com precisão e leveza, dá pequenos passos, *battements* ao nível do meio da perna, uma pirueta, desaparecendo, a seguir, como um zé-firo.” (*Mémoires*)

Opinião de Claude-Joseph Dorat:

Lorsque le grand Dupré, d'une démarche hautaine,
Orné de son panache, avançait sur la scène,
On croyait voir un dieu demander des autels
Et venir se mêler aux danses des mortels.*

(*la Déclamation*, canto IV)

Opinião de Noverre: “O célebre Dupré estava como que fixado aos movimentos das chaconas e passacales que... se ajustavam ao seu gosto, ao seu gênero e à nobreza de seu porte.” (C. XVII)

“Era uma bela máquina, perfeitamente organizada, mas à qual faltava a alma. Devia à natureza as belas proporções de seu corpo, e da ligação bem feita na estrutura geral resultavam naturalmente movimentos doces e agradáveis, e um acordo perfeito no jogo que ligava suas articulações. Todas estas raras qualidades davam-lhe um ar celeste. Mas era uniforme; sua dança não variava, era sempre Dupré.” (C. XXIX)

* Quando o grande Dupré, ar altaneiro, / Ornado de seu penacho, avançava pelo palco, / Acreditava-se estar diante de um deus que exigia altares / E que vinha se misturar às danças dos mortais.

Maximilien Gardel, dito Gardel, o Primogênito
(Mannheim, 1741 — Paris, 1787)

Seu pai era mestre de balé na corte do rei da Polônia. Entra na Ópera, onde destaca-se como dançarino nobre, principalmente numa reprise de *Zaïs* (Rameau). Em *Castor et Pollux*, 1772, foi um dos primeiros a entrar em cena sem peruca e sem máscara, segundo os princípios de Noverre, no papel de Apolo.

Nomeado mestre adjunto de balé em 1773, com Dauberval, sucedeu a Noverre como mestre de balé em 1781, após ter eliminado Dauberval. Mas só seguirá parcialmente as reformas noverrianas, no que concerne ao assunto e ao desenvolvimento da ação nos balés.

Suas obras são sobretudo adaptações de óperas-cômicas: *la Chercheuse d'esprit*, 1778, *Ninette à la cour*, 1778, *Mirza et Lindor*, 1779, *la Rosière*, 1783, *le Premier Navigateur*, 1785, *les Sauvages*, 1786, *le Coq au village* e *le Pied de boeuf*, 1787, *le Déserteur*, 1789. Acrescentemos *entrées* de comédias e óperas, por exemplo, os divertimentos de *Alcindor*, cujo tema é inspirado nas *Mil e uma noites*.

Pierre Gardel, dito Gardel, o Caçula
(Nancy, 1758 — Paris, 1840)

Irmão caçula de Maximilien, seu primeiro professor, entrou na Ópera em 1774. Tornou-se primeiro bailarino em 1780, depois assistente de seu irmão. Quando da morte do último, foi seu sucessor como mestre de balé. Dirigiu a Ópera durante quarenta anos, só admitindo compartilhar a composição dos balés com seu assistente Milon e, excepcionalmente,

com Duport (três balés), Henry (um balé, *l'Amour à Cythère*, 1805), Aumer (um balé, *les Amours d'Antoine et de Cléopâtre*, 1805). Apresentou-se pela última vez em *la Servante justifiée*, 1818. Como sua carreira foi prematuramente interrompida por problemas dorsais, consagrou-se inteiramente à direção do balé da Ópera e à composição coreográfica. Seu maior sucesso foi incontestavelmente *Psyché*, representada quinhentas e sessenta e quatro vezes desde sua criação até 1829.

Sua escola era célebre em toda a Europa.

Opinião de Carlo Blasis (que foi seu aluno a partir de 1811): “Foi na Ópera de Paris que, pela primeira vez, vi a que grau de perfeição a arte chegava. Gardel, o primeiro coreógrafo moderno, fez-me ver nesta produção todas as belezas da arte.” (*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820)

Opinião de Noverre: “... as raras disposições de Gardel para com o gênero sério. A natureza concedeu a ele tudo o que era necessário para substituir Vestris, o pai. É infeliz (...) dores vagas e que sempre reapareciam haviam-no obrigado a abandonar a dança. Dedicou-se à composição de balés. É infinitamente superior a seu irmão, que só teimava em copiar óperas-vaudevilles.” (C. XXX)

“Suas composições obtiveram o sucesso mais brilhante e conservaram (o que é raro) o charme e o frescor de sua primeira juventude...” (C. XXXII)

Marie-Madeleine Guimard (Paris, 1743-1816)

Filha ilegítima de um inspetor das Manufaturas Reais, a Guimard estréia em 1758 no balé da Comé-

die-Française. Entra na Ópera aos 19 anos, destacando-se no papel de Pigmalião.

Foi intérprete de Noverre em *Médée et Jason*, *Apelles et Campaspe*, *les Caprices de Galathée*, *les Horaces*, *les Petits Riens*, o que não a impediu de fazer intrigas contra o coreógrafo e de ser, em grande parte, responsável pela sua saída da Ópera.

Era célebre por sua maldade. Chegava a pagar poetas e panfletários para atacar seus rivais.

Muito magra, era apelidada “o esqueleto das Graças”. Contava-se que todos os dias ela se maquilava copiando uma miniatura que ela mandara fazer em sua juventude.

Cortesã hábil, conseguiu que o duque de Soubise lhe oferecesse uma “mansão de recreio” em Pantin, e escolheu Fragonard para decorá-la. No teatro que lá instalara, o “Templo de Terpsichore”, eram apresentados balés que ela própria organizava, entre os quais alguns eram bem ousados.

Mudou de vida aos quarenta e seis anos ao desposar um ex-dançarino, cantor e compositor de canções, Jean Despréaux, com o qual se retirou para Montmartre.

Opinião de Noverre: “Ela nunca complicava; uma nobre simplicidade reinava em sua dança; ela se desenhava com gosto e seus movimentos eram impregnados de alma e sentimento. Após ter dançado por muito tempo um gênero sério, abandonou-o para se dedicar ao gênero misto que eu criara para ela e para o senhor Le Picq. Não era possível imitá-la nos balés anacreônicos e, quando abandonou o teatro, levou o gênero consigo.”

Anne Heinel (*Bayreuth*, 1753 — *Paris*, 1808)

Estreou em Stuttgart, no teatro do príncipe de Wurtemberg. Foi admitida na Ópera, onde estreou em 1768. Pretende-se que tenha imposto o uso da pirueta com muitos giros para todas as bailarinas.

Mulher de Gaétan Vestris, foi apelidada “a rainha da dança”.

Opinião de Noverre: “Abandonou Stuttgart e Viena, onde lhe dei vários papéis em meus balés de ação. Surpreendeu Paris e a corte. Seus contornos esbeltos, o charme de sua aparência, a perfeição e a nobreza de sua dança fizeram com que merecesse todos os aplausos; devo acrescentar que foi o modelo mais perfeito da dança séria.” (C. XXX)

Jean-Baptiste Lany (*Paris* 1718-1786)

Fez toda sua carreira na Ópera. Dançarino de expressão, dirigiu a escola e foi mestre de balé de 1750 a 1767. Foi o professor de Dauberval e de Gardel.

Opinião de Noverre: “Lany dedicou-se à dança cômica, gênero em que é admirável, pois este é feito para ele, ou melhor, porque ele é feito para este gênero.” (C. XVIII)

“Lany é arqueado; tirou vantagens deste defeito, o que mostra que se trata de um homem hábil; é tenso, é *en dehors*; é vigoroso, mas ereto, a precisão é a alma de sua execução; a formação de seus passos é única, tanto pela clareza quanto pela variedade e brilho: é o dançarino mais erudito que conheço.” (C. XXIII)

“É um dançarino erudito no que concerne à mecânica de seus passos; aliás, devido à sua constituição robusta, só tinha encanto para o gênero que adotou,

mas o possuía no mais alto grau. Era mestre dos corpos de baile da Ópera. Suas produções neste campo não anunciavam nem gosto nem imaginação: era perfeito no que compunha para si mesmo, mas muito medíocre quando trabalhava para o teatro.” (C. XXX)

Louise Lany (Paris, 1723-1777)

Irmã de Jean-Baptiste, fez toda sua carreira na Ópera. Excelente bailarina, segundo a opinião de todos; a modéstia e a regularidade de sua vida fizeram com que fosse injustamente esquecida. Apresentou-se de 1743 a 1765.

Opinião de Noverre: “A senhorita Lany apagou as que brilhavam pela beleza, pela precisão e pela audácia de suas execuções: é a dançarina principal do universo.” (C. XVII)

“Estatura magnífica e elegante, dança desenhada com perfeição e sentimento, elevação e brilho em todos os impulsos; mas como sua aprendizagem foi das mais rudes, sempre maltratada pelo irmão, acabou com uma timidez que, provavelmente, provinha do rigor das aulas; essa espécie de temor que nunca a abandonava, roubava-lhe a expressão que poderia ter acrescentado aos encantos das mais corretas execuções.” (C. XXX)

Charles Le Picq (Estrasburgo, 1749 — São Petersburgo, 1806)

Estréia em 1766 em Stuttgart, onde é discípulo de Noverre. Dança em Viena, em Varsóvia, em Milão, em Veneza e em Nápoles, onde dirige o teatro San Carlo

de 1773 a 1778. Apresenta-se na Ópera de Paris e no King's Theatre de Londres.

Desenvolve grande parte de sua carreira na Rússia, para onde foi chamado por Catarina, a Grande, em 1786. Será o compositor dos balés da corte até 1799, quando é substituído por Pierre Chevalier.

Foi um dos que promoveram o “balé de ação”, principalmente em *Didon abandonnée*, 1792, *l'Oracle*, 1793, *Amour et Psyché*, 1794, *Tancrède*, 1799. Também retomou obras de Noverre, Gardel e Didelot. Fiel a seu primeiro professor, interveio junto ao czar Alexandre I para que conseguisse a edição, dita de São Petersburgo, das *Lettres* de Noverre.

Opinião de Noverre: “As belas proporções de sua estatura, a nobreza de sua figura, a harmonia encantadora de seus movimentos e o acabamento precioso de sua execução, ainda mais surpreendentes porque eram sempre fáceis, e porque os esforços do corpo eram sempre escondidos pela graça; tantas perfeições reunidas lhe valeram o mais brilhante sucesso na corte e na cidade... Apelidaram-no o Apolo da dança, mas as intrigas internas da Ópera somaram-se aos motivos que lhe fizeram renunciar às propostas brilhantes que lhe foram feitas.” (C. XXX)

Françoise Prévost (Paris, 1680-1755)

Filha de um regente, fez toda a sua carreira na Ópera, onde se apresentou a partir de 1699 em *Atys*, reprise de Lully. Sucedeu à senhorita de Subligny como “dançarina solista” em 1705, sendo a terceira bailarina a ocupar este posto.

Dominou o início do século e formou as senhoritas Sallé e Camargo, que a eclipsaram. Aposentou-se em

1730, obtendo então a extraordinária pensão de 1000 libras.

Segundo Noverre, era especialista dos *passe-pieds*, que “corria com elegância”.

Antonio Rinaldi, dito Fossan (Veneza, 1710 - ?)

Apresenta-se inicialmente no teatro San Samuele de Veneza sob o seu pseudônimo. Parceiro de Barbarina em Parma, vai com ela a Paris e dança na Ópera em *les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* (1739). Em Londres, passa para o grupo de Porpora, o concorrente de Haendel na querela dos “bufões”. Mas, rapidamente, encontram-lo em São Petersburgo, onde, com sua mulher Giulia, dança a *Forza dell'amore e dell'odio*, de Araja. Em 1738, organiza os balés do *Finto Nino* e *Artaserse*, as primeiras óperas-balé dançadas na Rússia. Após uma ausência, volta em 1740 para montar as *entrées* de *l'Apparition d'Astrée au peuple russe*, *le Jugement de Pâris* e o *Ballet des fleurs*, 1744.

Noverre acha que a sua influência é nefasta. “Introduziu na França o furor do salto”. Considera-o, no entanto, “o mais agradável e espiritual dos dançarinos cômicos. Virou a cabeça dos alunos de Terpsichore; todos quiseram copiá-lo, mesmo sem tê-lo visto”. (C. XVI)

Marie Sallé (? 1702 — Paris, 1756)

Filha de um saltimbanco, estreou como dançarina na barraca de seu tio, Francisco, na Feira de Saint-Laurent, em 1718; acompanhou-o depois à Feira Saint-Germain.

Aluna da senhorita Prévost, fez carreira na Ópera de 1727 a 1740. Foi à Inglaterra, ao Lincoln's Inn Field, para três temporadas gloriosas, 1725-1727, 1730-1731, 1733-1735. Lá apresentou *Pygmalion* em 1734; foi a primeira dançarina a abandonar a peruca e o vestido com crenolina, vestindo-se com uma túnica de musse-line drapeada no estilo grego. Esta novidade, que anuncia reformas ulteriores, fez furor.

Dançarina que se preocupava mais com a expressão do que com a técnica, a senhorita Sallé foi alvo de hostilidades do grupo da Ópera.

Embora, por ocasião de sua volta de Londres, em 1727, tivesse criado *les Amours des dieux*, foi, em seguida, relegada por um ano ao corpo de baile.

Retirou-se da Ópera em 1740; era tão benquista pelo público que sua apresentação “beneficente” rendeu-lhe mais de 200.000 francos, de acordo com Noverre. Foi aposentada pelo rei, passando a frequentar as festas da corte.

Opinião de Noverre: “Sua fisionomia era nobre, expressiva e espiritual. Sua dança voluptuosa era esboçada com fineza e leveza. Não era por saltos e cabriolas que tocava o coração. A expressão ingênua da senhorita Sallé não foi esquecida; sua graça está sempre presente, e os trejeitos destas danças (as musetas) não conseguiram eclipsar a nobreza e a simplicidade harmoniosa dos movimentos ternos, voluptuosos, mas sempre decentes desta dançarina amável.” (C. XXIX)

Gaétan Vestris (Florença, 1729 — Paris, 1808)

Filho de uma família italiana, os Vestris, que emigrou para a França em 1740, em virtude de dificuldades financeiras, tornou-se aluno de Dupré por inter-

médio de Lany. Adotou o gênero de seu mestre; “igualá(-o) em perfeição e supera-o em variedade e gosto”, escreverá Noverre. Depois de Dupré, recebe o título de “Deus da dança”.

Contratado pela Ópera em 1749, torna-se “dançarino de solos”, no lugar de Dupré, em 1751. Demitido em 1754, dança em Berlim e Turim, onde apresenta seu primeiro balé, que foi esquecido. Readmitido em 1755, sua primeira aparição é em *Roland*. “Observa-se em seus solos uma espécie de ação completa e tão bem casada com o espetáculo, que a sua ausência o tornaria imperfeito”, escreve *la Gazette nécessaire*, de 19 de novembro de 1759.

Em 1760, tem um filho de sua relação com a senhorita Allard.

A partir de 1763, ele vai todo ano encontrar Noverre em Stuttgart. Divulga as idéias noverrianas pela Europa e, em Paris, impõe a apresentação de *Médée et Jason*, em 1770.

Adjunto de Lany como diretor da Escola de dança, em 1761, é nomeado mestre de balé de 1770 a 1776; depois volta a ser primeiro bailarino, cedendo seu posto a Noverre.

Ficou tão célebre que, em 1781, na Inglaterra, o Parlamento suspendeu sua sessão na honra da apresentação, segundo os jornalistas da época.

Parará de dançar em 1782 e desposará a senhorita Heinel em 1792. Reaparecerá na Ópera em 1800 para a estréia de seu neto, Auguste-Armand, filho de Auguste.

Opinião de Noverre: “Vestris... abandonou o burlesco para se dedicar à dança nobre e ao estilo sério, gênero do qual hoje em dia é o modelo mais perfeito.” (C. XVIII)

“Vestris tem os joelhos para dentro, o que as pessoas da profissão não perceberiam, não fosse o *entrechat* que, por vezes, o trai; é o melhor ou o único dançarino de solos do teatro; é elegante; à execução mais nobre e mais fácil, acrescenta o raro mérito de tocar, de interessar, de falar às paixões.” (C. XXIII)

Auguste Vestris (Paris, 1760-1842)

Filho ilegítimo de Gaétan e da senhorita Allard, por vezes apelidado “Vestr’Allard”.

Foi apresentado pelo seu pai, também seu professor, ao público da Ópera em 1772, aos doze anos de idade. Em 1773, dança, ao lado de Gaétan, *Endymion* com a Guimard. Foi contratado em 1775. A partir de 1776, é nomeado “dançarino de solo ou duo”. Em 1780, é promovido a primeiro bailarino.

Dançará no King’s Theatre de Londres, a partir de 1781, durante várias temporadas com um considerável sucesso (“6 guinéus a entrada, 1 guinéu a aula”, indica a legenda de uma caricatura inglesa).

Lança uma nova moda de dança, espetacular, elevada, com piruetas, *grands jetés*. Em suma, apesar dos conselhos de Noverre, atribui prioridade à técnica; mas falta-lhe o equilíbrio e o vaporoso. Tendo seu rival Duport partido para a Rússia, reina absoluto no palco da Ópera, mas somente como executante. Sua influência não é menos considerável: deu aulas ao primeiro dançarino romântico, Jules Perrot; formou August Bournonville, o mestre da escola francesa na Dinamarca, e Marius Petipa, fundador da escola acadêmica na Rússia.

Opinião de Noverre: “Sua estréia no gênero sério foi um triunfo: precisão, audácia, firmeza, bela forma-

ção de passos, ouvido sensível e delicado, estas eram as raras qualidades que distinguiram este jovem dançarino.” (C. XXXI)

“Enquanto tiver capacidade de se movimentar, será um modelo inimitável de sua arte... Há algum tempo, criou para si o gênero mais amável e interessante; sua execução é a mais sábia e a mais correta... Quando o vemos dançar, imaginamos que está na flor da idade ou que Hebe confiou-lhe a chave da fonte da juventude. Tem para com seu professor de balé a consideração que este merece. Honesto para com seus companheiros, está sempre disposto a ajudá-los. Nunca se envolveu nas pequenas intrigas de bastidores e não se valeu da superioridade de seu talento e dos muitos aplausos do público para faltar a seus deveres, por causa de humores, indisposições fingidas ou ausências freqüentes. Vestris é o dançarino de todos os dias, o que é elogiar seu talento, pois todos os dias parece novo.” (C. XXXV)

Salvatore Vigano (Nápoles, 1769 — Milão, 1821)

Sobrinho do compositor Boccherini, Vigano teve uma ampla formação, que se estendeu à poesia, à pintura, à música.

Após sua estréia em Roma, trabalha na Espanha, onde se casa com a dançarina Maria Medina. Conhece Dauberval, que o inicia nas idéias de Noverre. Vigano irá trabalhar em Londres com ele.

Em 1801, está em Viena, onde compõe um balé sobre *As criaturas de Prometeu*, cuja partitura foi escrita por Beethoven (reprise em Milão, em 1813). Passou por Veneza, onde apresenta, em 1809, *gli Strelizzi*. A partir de 1812 e até a sua morte, é mestre de

balé no Scala de Milão. Lá cria *Os hussitas*, 1815, *Psammi*, *Mirra*, 1817, *Otelo*, *Dédalo*, *A vestal*, 1819, *i Titani*, 1819, *As sabinas*, *Joana d’Arc*, 1820. Preparava um *Didon* na época de sua morte.

Importou o “balé de ação” para a Itália; interessa-se pelo assunto e pelo movimento da coreografia a ponto de só atribuir uma importância secundária à técnica, o que teve como consequência uma mania do público italiano pelos dançarinos franceses, cuja virtuosidade pura parecia prodigiosa, e a contratação de muitos franceses para desempenharem os papéis principais nos grupos italianos do começo do século XIX.

Stendhal, que viu muitas de suas obras durante a sua estadia na Itália, fala várias vezes de Vigano em *Roma, Nápoles e Florença*. Diz principalmente (17 de julho de 1817): “Este grande poeta mudo, Vigano, não seguiu absolutamente o caminho de Alfieri em sua *Mirra*... Apesar de o tema ter sido mal escolhido, nunca um espetáculo foi tão pleno de vida; quando dele saímos, somos perseguidos por dez ou doze cenas que preenchem a imaginação, como a lembrança de belos quadros. Em cada representação, percebemos novos detalhes encantadores: o movimento das massas surpreende pela singularidade, ordem, variedade; e apesar de tudo surpreender, nada parece fora do natural... os passos de dança não pareceram reunir a graça à novidade. Os amantes desta arte sentiam saudades de Paris, com certeza não pela ação dos balés que, ao negligenciarem o dramático, logo aborrecem e não se podem comparar a este, nem mesmo por um instante. Mas se Paul, Albert, a senhorita Bigottini, a senhorita Bias se apresentassem no balé desta noite, ele ofereceria o conjunto perfeito do que o estado atual da arte pode oferecer de mais encanta-

dor” (*Oeuvres complètes*, Cercle du bibliophile, t. II, pp. 250-252).

E ainda: “... a mais bela tragédia de Shakespeare não produz em mim a metade do efeito de um balé de Vigano. É um homem de gênio que levará sua arte com ele, e, na França, nada se parece com ela. Seria, portanto, temerário querer dar uma idéia a seu respeito: imagináramos sempre algo no gênero de Gardel” (*ibidem*, t. I, p. 97).